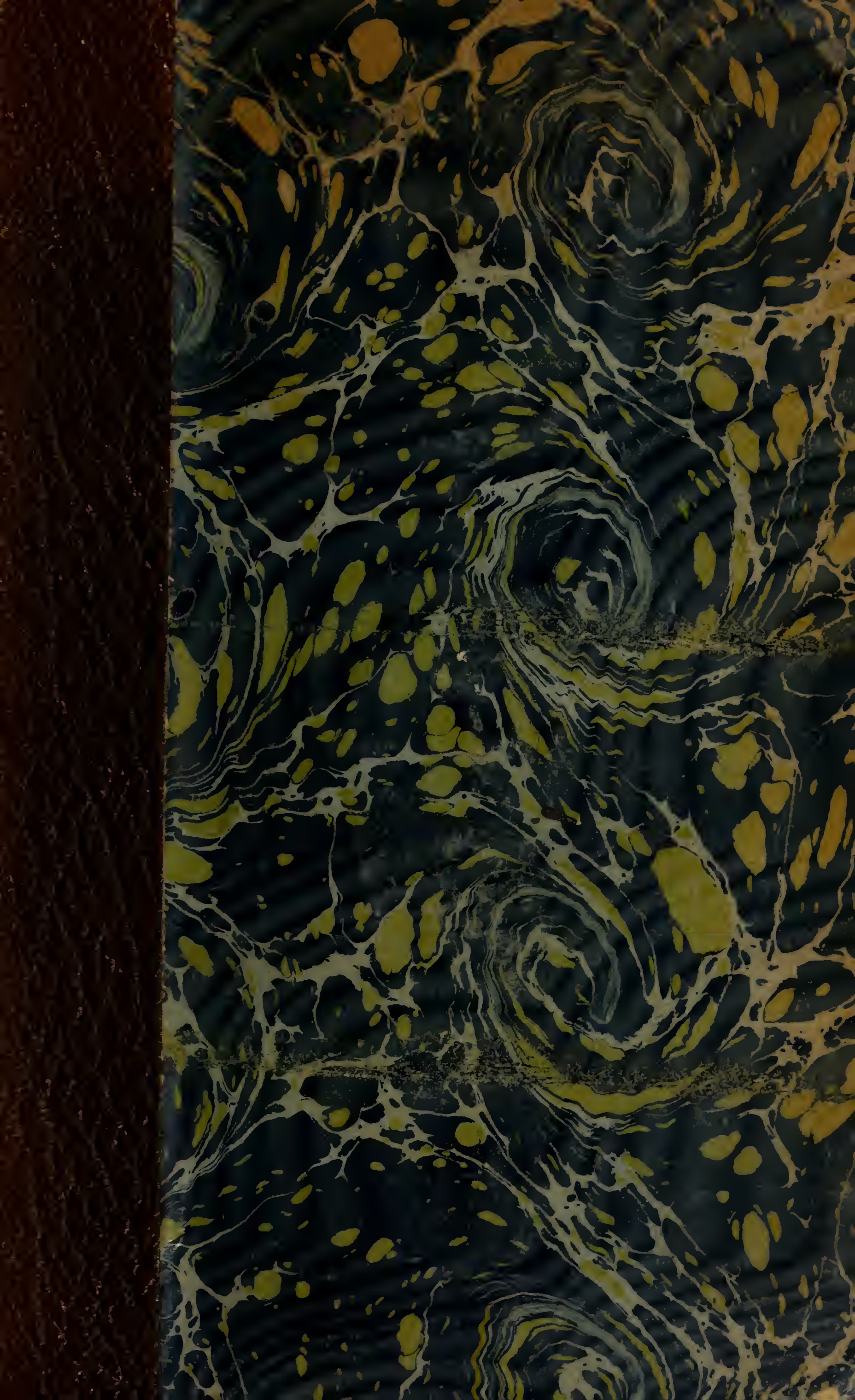
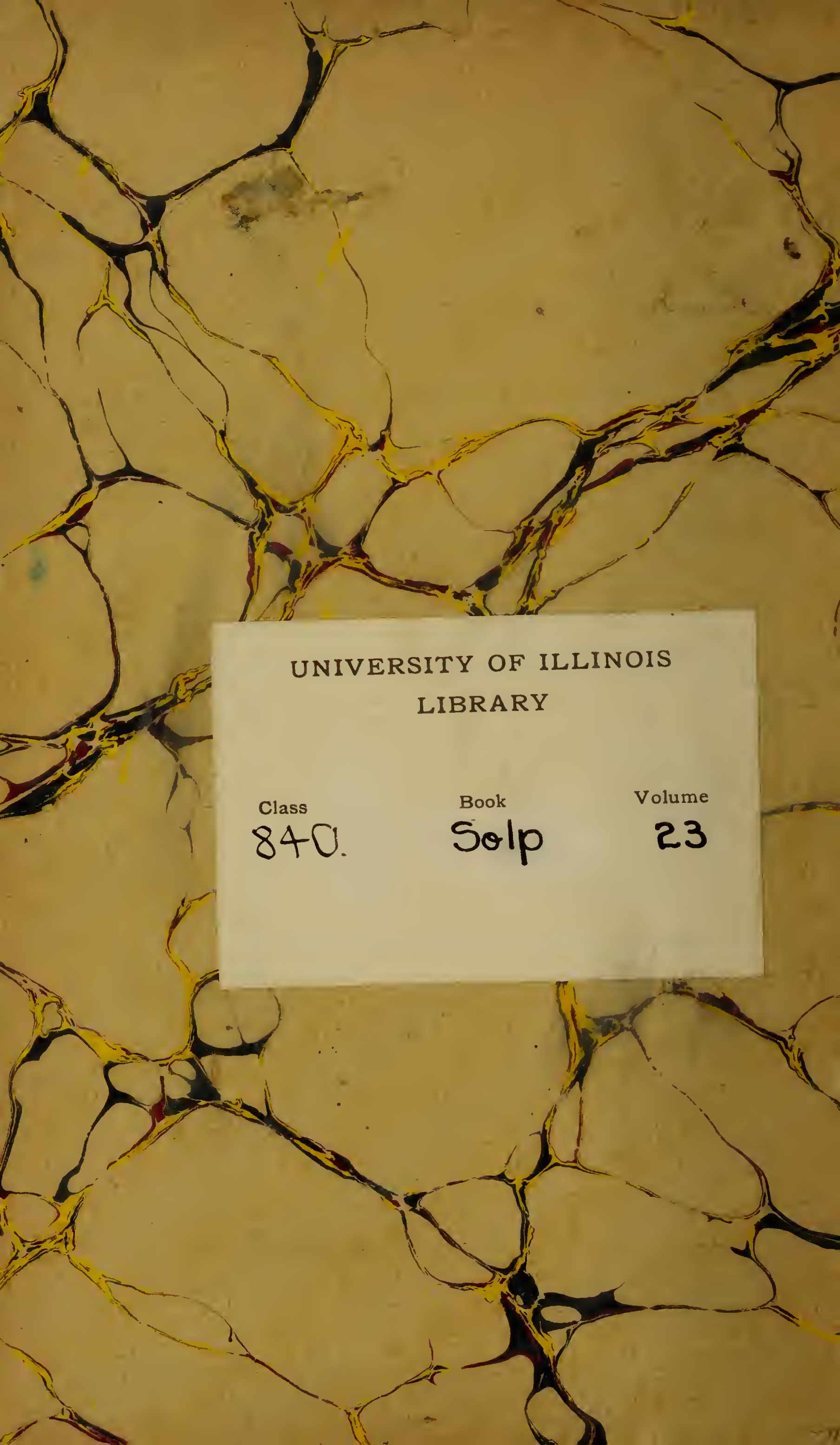
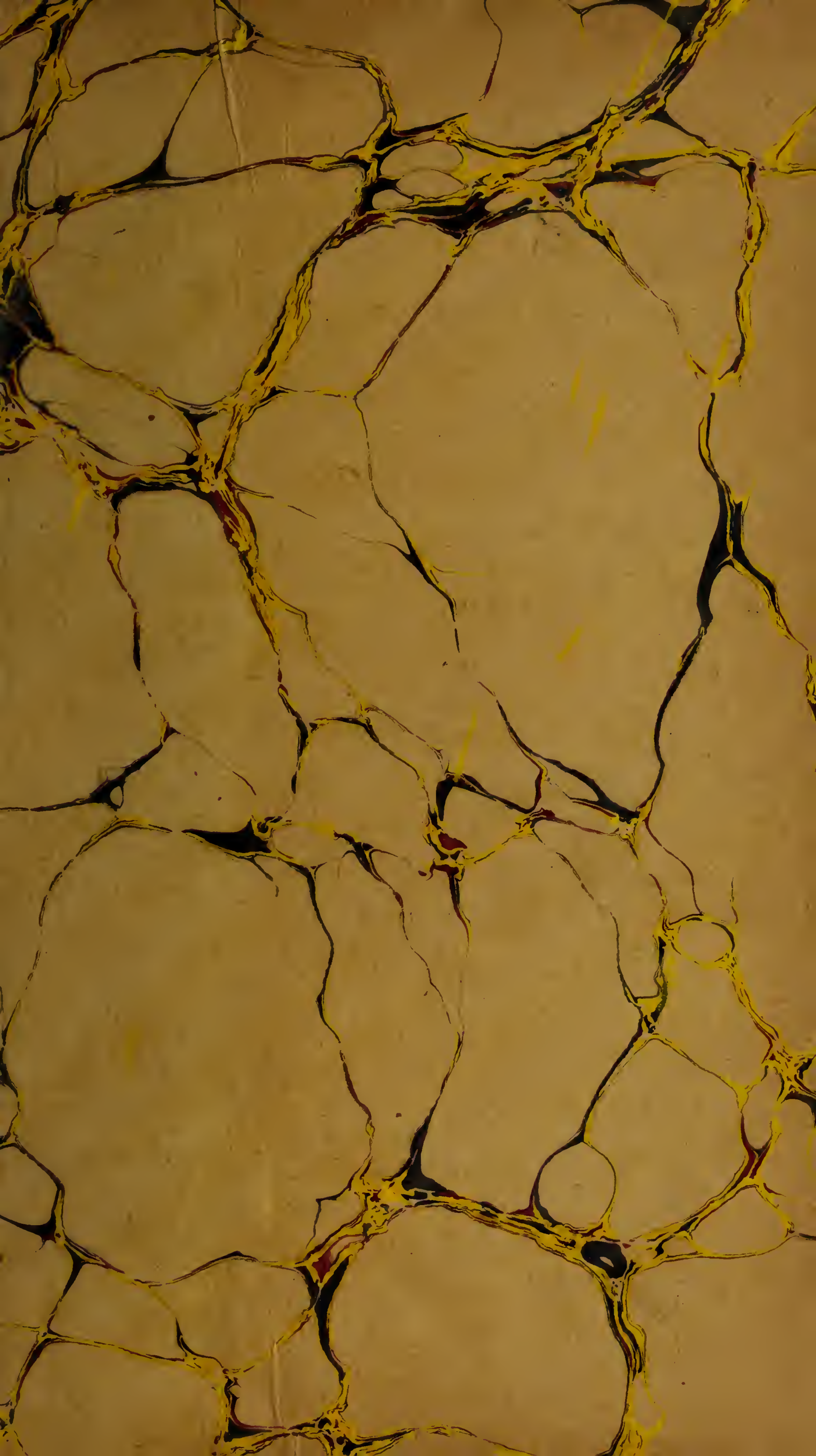



UNIVERSITY OF ILLINOIS
LIBRARY
Class 840.
Book Solp
Volume 23



LE PÉTRARQUISME EN FRANCE

AU XVIe SIÈCLE

MONTPELLIER — IMPRIMERIE SERRE ET ROUMÉGOUS
5, rue Vieille-Intendance, 5

PUBLICATIONS DE LA SOCIÉTÉ DES LANGUES ROMANES

XXIII

LE PÉTRARQUISME EN FRANCE AU XVIe SIÈCLE

PAR

Joseph VIANEY

PROFESSEUR A L'UNIVERSITÉ DE MONTPELLIER

MONTPELLIER

COULET ET FILS, ÉDITEURS

Libraires de l'Université

5, Grand'Rue, 5

1909

AVANT-PROPOS

Quelques-unes des pages du livre que nous publions ont déjà paru sous différents titres dans le *Bulletin italien*. Mais il veut être autre chose qu'un recueil d'articles plus ou moins remaniés. Il a l'ambition d'offrir une étude d'ensemble sur les modèles italiens de nos pétrarquistes du XVIe siècle.

Nous ne nous y sommes pas proposé de dresser une liste des emprunts que nos poètes ont faits aux Italiens. Si nous avons relevé, et parfois avec minutie, un assez grand nombre de ces emprunts, nous ne l'avons jamais fait que dans la mesure où nous le jugions nécessaire pour aboutir à des conclusions un peu générales. Notre objet a été de déterminer la direction des grands courants et la profondeur des grandes influences plutôt que de faire la recherche des imitations de détail ; de montrer, en tenant un compte très rigoureux de la chronologie, comment l'évolution du pétrarquisme français au XVIe siècle suivit, tantôt de très près, tantôt d'un peu plus loin, l'évolution du pétrarquisme italien à la même date, et jusqu'à quel point elle en fut cependant indépendante ; de définir le rôle précis joué par les plus

notables de nos poètes dans l'histoire de cette émulation du génie français cherchant à égaler le génie italien.

On aura certainement à nous reprocher plus d'une lacune, et plus d'une erreur. Mais d'avance nous invoquons un peu, pour nous en excuser, l'étendue de la matière et la nouveauté du sujet

Car le sujet, sans être intact, est en grande partie inexploré.

Quand on étudie nos poètes pétrarquistes du XVI[e] siècle, on se borne encore le plus souvent à développer cette affirmation : ils ont imité Pétrarque. Or, ce n'est là qu'une demi-vérité. Allons plus loin : c'est presque une erreur.

On ne serait pas plus imprécis, on ne serait pas plus près de tromper le lecteur en résumant l'histoire de la tragédie française au XVIII[e] siècle dans cette autre affirmation : Crébillon, Voltaire et Ducis ont imité Racine. Car, si Crébillon, Voltaire et Ducis ont imité la tragédie de Racine, c'est surtout peut-être dans ce qu'elle avait de moins racinien, et ils ont moins songé à la continuer qu'à la corriger ou, si l'on veut, à la compléter. Avec eux on sent fort bien que la tragédie est en voie de transformation et qu'encouragés par leurs spectateurs ils travaillent à renouveler un genre épuisé. Le succès répondit-il à leurs efforts ? Il n'importe de le dire ici. Je voulais simplement rappeler que le plus souvent rien ne ressemble moins à une pièce de Racine qu'une pièce d'un de ses successeurs, et que l'histoire de la tragédie en France au

XVIIIe siècle, sans offrir un intérêt captivant, n'en est pas moins une histoire vivante.

Il en est de même de l'histoire du pétrarquisme en France au XVIe siècle. Ce n'est pas, sans doute, une histoire très animée, mais c'est cependant une histoire vivante, qui nous fait assister à des mouvements d'action et de réaction.

Et c'est même une histoire assez complexe. D'abord nos poètes imitèrent non Pétrarque lui-même — quand un peuple s'engoue d'une littérature moderne se met-il à l'école d'écrivains morts depuis tant d'années ? — mais les pétrarquistes italiens de leur temps : et ainsi toutes les petites révolutions du goût qui se firent au XVIe siècle chez nos voisins eurent ensuite, plus ou moins rapidement, leur contre-coup en France. Puis, nos poètes, jusque dans leurs imitations les plus fidèles, se soucièrent presque toujours de conserver quelque indépendance ; ils se transmirent l'un à l'autre certaines habitudes, sauf quand ils réagirent au contraire les uns contre les autres ; et de la sorte, aux courants nés en Italie vinrent se joindre ou s'opposer des courants de source purement française.

L'histoire du pétrarquisme en France au XVIe siècle se divise nettement en trois époques.

Jusqu'à l'apparition de *l'Olive* (1549) tous nos pétrarquistes furent à la remorque, non pas certes de Pétrarque, mais de poètes qui florissaient dans les dernières années du *quattrocento* et dans les toutes premières du *cinquecento* : à celle de l'« élégantissime »

Serafino dall' Aquila, comme l'appellent ses éditeurs, ou à celle de ses émules, Pamphilo Sasso de Modène, Marcello Philoxeno de Trévise, Balthazar Olympo de Sassoferato, ou à celle de son maître, Antonio Tebaldeo de Ferrare. Marot se prit à Ferrare du plus bel engouement pour Tebaldeo, pour Olympo et pour Séraphin. Melin de Sainct-Gelays semble n'avoir pas eu d'autre ambition que d'être un Séraphin français : comme Séraphin, il fut alambiqué et hyperbolique, frivole et polisson ; comme lui, il préféra au sonnet l'épigramme, que les Italiens appelaient alors *strambotto*. Quant à Maurice Scève, s'il s'éloigna beaucoup de Séraphin par ses louables efforts pour faire entrer un peu de profondeur psychologique dans notre poésie et par la noblesse habituelle de sa flamme, ce fut cependant chez Séraphin qu'il puisa toute sa phraséologie, toutes ses images, toutes ses pointes ; ce fut par admiration pour Séraphin et les strambottistes qu'il fit des épigrammes au lieu de faire des sonnets, et l'on ne saurait dire trop haut que ce précurseur de notre Pléiade fut à beaucoup d'égards un retardataire : car il prolongea chez nous le culte de Séraphin au moment où ce culte avait perdu en Italie à peu près tous ses adeptes.

Heureusement *l'Olive* de du Bellay dirigea bientôt notre poésie vers d'autres modèles, et pendant environ dix ans nos pétrarquistes secouèrent le joug des Séraphin, des Sasso et des Tebaldeo ; ils se mirent à l'école de Bembo, et surtout à celle des disciples de Bembo, dont les meilleurs vers venaient de paraître

dans une anthologie : les *Rime di diversi* (1545-1547). Ce fut la plus belle époque du pétrarquisme français, la plus féconde, la plus originale. Ce fut alors qu'on vit apparaître coup sur coup la première, puis la deuxième *Olive* de du Bellay, les *Erreurs amoureuses* de Tyard, la *Méline*, puis la *Francine* de Baïf, les *Amours* de Ronsard, puis leur *Continuation*, puis leur *Nouvelle continuation*, les *Amours* de Magny, bien d'autres *Amours* encore. Ce fut alors que notre pétrarquisme produisit le plus grand nombre d'œuvres charmantes (en général, des sonnets, car l'école de Bembo ayant restauré en Italie le sonnet, discrédité par les strambottistes, l'école de Ronsard adopta aussi le sonnet comme forme préférée). Ce fut alors enfin que nos auteurs firent le plus d'efforts pour n'être pas serviles : tous bembistes, ils n'eurent pas cependant pour le bembisme une religion trop fanatique, et surent alimenter parfois leur poésie aux sources mêmes de la vie ; d'autre part, si quelques-uns, comme du Bellay et Magny, traduisirent beaucoup de pièces italiennes, la plupart, comme Ronsard, Tyard, Baïf, furent des imitateurs assez discrets, et, du Bellay lui-même réussit à affirmer sa personnalité jusque dans ses emprunts les plus directs.

Les *Souspirs* de Magny (1557) commencèrent une époque nouvelle en inaugurant un retour à la préciosité du *quattrocento*. C'est que ce poète, pendant son séjour à Rome, avait assisté au déclin du bembisme ; il avait vu renaître la popularité de Tebaldeo et de Sasso, sinon celle de Séraphin ; il avait vu poindre

celle d'un Tebaldeo nouveau, qui, non moins précieux que l'ancien, pouvait cependant rivaliser avec Bembo pour l'harmonie du vers et pour l'adroite construction du sonnet: Angelo di Costanzo. A la suite de Magny nos pétrarquistes relevèrent donc les vieilles idoles. Personne n'y réussit mieux que Philippe Desportes. Cet empereur du précieux fut le maître incontesté de notre poésie, en un temps où pour être qualifié de poète il fallait surtout dire avec grâce des frivolités alambiquées, et avec lui tout le monde pétrarquisa à la mode de Tebaldeo ou de Costanzo: Amadis Jamin, Passerat, Bertaut, Malherbe, et Ronsard le premier dans ses *Sonnets pour Hélène.* Ce fut alors que notre pétrarquisme, sauf quelques exceptions, poussa le plus loin la servilité dans l'imitation. Mais il n'en produisit pas moins quelques pièces délicieuses, surtout des chansons et des stances: car la stance, à cette date, en France comme en Italie, fit concurrence au sonnet. dont le public finissait par se lasser.

Pendant ces trois époques de l'histoire de notre pétrarquisme, nos poètes cherchèrent donc visiblement à être au courant de la dernière mode italienne, pour être des hommes de leur temps, pour ne pas dater, et ils y réussirent à peu près, sinon tout à fait. Mais ils subirent aussi beaucoup l'influence l'un de l'autre : l'auteur de l'*Olive* et l'auteur des *Erreurs* celle de l'auteur de la *Délie*, Baïf celle de Ronsard et Ronsard celle de Baïf, tous les représentants du sonnet satirique celle de du Bellay, tous les sonnet-

tistes celle de Marot, combinée avec celle de Ronsard. Le souci de la composition leur fut commun à tous, et, pour appeler tout de suite l'attention sur un point particulier, mais important, ils se transmirent d'une époque à l'autre, comme un héritage précieux, la croyance que notre versification devait rester autant que possible indépendante de la versification italienne.

Les tentatives faites pour introduire chez nous telles quelles des formes purement italiennes, comme la rime tierce ou le *strambotto* demeurèrent isolées. En général, nos poètes s'accordèrent pour donner aux poèmes reçus de l'Italie des caractères un peu nouveaux par lesquels ils se figuraient les franciser.

Tant qu'ils furent à l'école des strambottistes, ils dédaignèrent, comme ceux-ci, le sonnet et composèrent des épigrammes ; mais quand ils conservèrent au *strambotto*, comme Marot le fit souvent, le nombre de ses vers (huit), ils changèrent du moins la disposition des rimes, et ils finirent par choisir comme type normal d'épigramme le dizain, qui avait deux vers de plus que le *strambotto*.

Aussitôt qu'ils se rangèrent sous la discipline de Bembo, ils adoptèrent le sonnet ; mais, en imaginant une façon de combiner les rimes des tercets que les Italiens n'avaient jamais admise, ils firent du sonnet français un poème tout nouveau, fort différent du sonnet italien, un poème qui n'était peut-être plus un sonnet. Ce sonnet nouveau, inventé par Marot, ne fut pas accepté d'abord en France sans quelques hésitations, et nous essaierons de conter ses progrès,

de montrer comment il eut à lutter contre le sonnet italien, comment il se créa assez vite quelques variantes, comment l'autorité de Ronsard finit par l'imposer à son école toute entière, sans cependant que lui-même y fût absolument fidèle.

Sous le règne de Desportes, un des spectacles auquel on assiste est celui de voir nos poètes faisant des stances, parce qu'alors les Italiens en font, mais essayant d'avoir une stance française, comme plus tôt ils avaient tenté d'avoir un sonnet français, une épigramme française. Et de fait, à l'octave italienne ils substituent deux autres types de stances: la stance de six alexandrins et la stance de quatre alexandrins.

Il y eut donc, chez nos pétrarquistes du XVI[e] siècle en matière de versification, une véritable conspiration d'efforts pour sauvegarder l'originalité du génie français contre la tyrannie de l'influence italienne, et nous verrons que ce ne fut pas seulement en matière de versification que le goût français opposa des résistances à l'invasion du goût d'outre-monts.

Un ouvrage comme celui-ci doit beaucoup à beaucoup de personnes. Mais il ne doit à personne plus qu'à M. Hugues Vaganay, bibliophile lyonnais, bibliothécaire des Facultés catholiques de Lyon. Pour arriver à des conclusions un peu solides, il nous a fallu, en effet, lire ou feuilleter un nombre considérable de *canzonieri*, ceux dont nous avons parlé et bien d'autres que nous n'avons pas eu l'occasion de citer. Par exemple, nous pouvons affirmer mainte-

nant que nos poètes ont surtout utilisé les anthologies italiennes et qu'ils n'ont même connu certains poètes italiens assez fameux que par les anthologies ; mais nous n'aurions pas le droit de faire une telle affirmation si nous n'avions pas pu lire nous-même, pour constater qu'ils ne les ont pas lus, beaucoup de livres qu'ils auraient pu lire. Or, nous avons trouvé la plupart de ces livres dans la magnifique collection de M. Vaganay. Les plus rares comme les plus communs nous ont été communiqués aussi souvent que nous l'avons demandé et pour aussi longtemps que nous en avions besoin. Leur possesseur nous a fait toujours de la meilleure grâce du monde toutes les vérifications et toutes les copies qui nous étaient utiles. Enfin, pour nous aider à nous reconnaître dans ce cahos d'œuvres poétiques, dont beaucoup eurent plusieurs éditions, il a mis constamment à notre disposition les lumières de sa grande science bibliographique. Nous tenons à le dire bien haut : si son nom avait été cité dans cet ouvrage aussi souvent que la reconnaissance d'un service rendu nous le faisait souhaiter, il l'aurait été à chaque instant.

On trouvera dans le *Sonnet en France et en Italie au* XVIe *siècle*[1] du même M. Vaganay une bibliographie à peu près complète des poésies pétrarquistes dont nous nous occupons. Pour les études dont le pétrarquisme italien du XVIe siècle a été l'objet

---

[1] Lyon, *Bibliothèque des Facultés catholiques*, fascicule 1.

jusqu'à ces dernières années, nous renvoyons à la bibliographie très copieuse qu'en a donnée M. Francesco Flamini dans son si remarquable *Cinquecento*, dont il prépare une refonte. Nous citerons nous-même, à mesure que l'occasion s'en présentera, les études assez peu nombreuses qui ont été faites sur les pétrarquistes français.

LE PÉTRARQUISME EN FRANCE

AU XVIe SIÈCLE

CHAPITRE PREMIER

A l'école de Séraphin dall'Aquila

I. Le pétrarquisme du quattrocento : Chariteo et Tebaldeo. — II. Séraphin dall'Aquila et ses émules. — III. Le premier imitateur français de Séraphin. — IV. Marot et Sainct-Gelays disciples de Séraphin et de Tebaldeo. — V. Maurice Scève et l'école lyonnaise.

I

LE PÉTRARQUISME DU QUATTROCENTO : CHARITEO ET TEBALDEO

Ce n'est point ici le lieu de conter comment dans toutes les anciennes républiques italiennes la monarchie absolue finit par s'établir sur les ruines de la liberté. Je renvoie mes lecteurs au brillant auteur du

Quattrocento[1]. Il leur décrira le décor théâtral dont s'entoura partout la tyrannie. Il leur dira les occupations, les plaisirs, les fêtes de ces cours de fraîche date, le rôle qu'y jouait l'amour, la domination qu'y exerçait la femme. Je me contenterai pour ma part — et la tâche suffit à mes forces — de leur présenter, en utilisant d'ailleurs largement les beaux travaux d'Alessandro d'Ancona et d'Erasmo Pèrcopo[2], les principaux poètes que suscita cette vie courtisanesque. Nulle part elle ne fut plus fastueuse qu'à Naples, nulle part plus galante. Aussi est-ce là que naquit avec Chariteo le pétrarquisme nouveau, et c'est là qu'il commença à emprunter le cadre, élégant, mais grêle, qui lui convenait, celui du *strambotto*.

Chariteo, le fils des Charites, s'appelait de son vrai nom Gareth. Né à Barcelone vers 1450, il vint chercher fortune à la cour de Naples, où l'on était assuré d'un bon accueil quand on était catalan et poète. Il y fut bientôt comblé de faveurs. Ferrant Ier, qui avait choisi Pontano comme secrétaire d'État, confia à Chariteo la garde du grand sceau royal. Les deux poètes con-

---

[1] Philippe Monnier, *Le Quattrocento*, 2 vol. in-8° ; Paris, Perrin, 1901.

[2] Alessandro d'Ancona, *Del secentismo nella poesia cortigiana del secolo* XV, dans *Studj sulla letteratura italiana de primi secoli*, 1884, Ancona. *Le Rime del Chariteo* a cura di Erasmo Pèrcopo (*Biblioteca napoletana di storia e letteratura*), 2 vol., Naples, 1892.

servèrent leur dignité sous Alphonse II et sous Ferrant II. Mais l'infortune montra que chez l'un d'eux le cœur n'était pas à la hauteur du talent. Le jour où le jeune roi Ferrant dut abandonner sa capitale envahie par les armées de Charles VIII, Pontano alla saluer le soleil levant. Chariteo, au contraire, n'hésita point à suivre son prince dans l'exil. Il reçut dès lors les fonctions de Pontano et tous les actes qui nous restent de Ferrant II sont depuis cette date contresignés par Chariteo. Quand le roi aragonais rentra dans sa capitale, le fidèle Catalan marchait à ses côtés, tenant l'estoc royal. Il fut maintenu dans ses hautes fonctions, et c'est dans ses bras que peu après mourut, à vingt-sept ans, le souverain dont il avait partagé la mauvaise comme la bonne fortune. Si un autre poète, Sannazar, lui succéda dans la charge de premier ministre sous le règne de Frédéric II, il n'en resta pas moins jusqu'à sa mort un personnage considérable. Retiré à Rome pendant la seconde invasion des Français, il fut nommé gouverneur de Nole par Gonzalve de Cordoue, dès que le royaume de Sicile, après tant de luttes livrées pour sa possession, fut définitivement tombé aux mains de Ferdinand le Catholique. C'était un gentilhomme accompli, un causeur étincelant, dont on enviait, dont on répétait, dont on recueillait même par écrit les bons mots. Il chantait à ravir. Une des meilleures incarnations de ce type idéal du courtisan dont Baldassar Castiglione a tracé l'image.

Chariteo occupe une place notable dans l'histoire de la poésie amoureuse.

Épris d'une dame illustre, que l'on a voulu à tort identifier avec Jeanne d'Aragon, seconde femme de Ferrant Ier, mais dont on ignore en réalité le nom véritable, il la chanta sous le nom poétique de Lune, parce qu'elle était, comme la Lune, « blanche, froide et pudique. » Par métaphore il devint son Endimion, et ce nom mythologique servit de titre au recueil de poésies d'amour dont il donna une première édition en 1506, une seconde en 1509.

Dans ce volume s'étalait de nouveau un genre d'affectation qui avait fait peu auparavant sa première apparition avec les sonnets de Tebaldeo. L'œil de la dame chantée par Chariteo devenait un soleil, et, puisque cette dame était la Lune, cet œil était donc le soleil de la Lune ; et l'infortuné poète ne pouvait comprendre qu'avec tant de lumière pour l'éclairer il menât une vie si obscure :

E forse mia ventura,
O costume d'Amore, o colpa vostra,
Che in tanto lume io vivo in vita oscura.

Et un jour que la dame était malade, il priait Dieu de ne pas la faire mourir, de ne pas vouloir au ciel plus d'un soleil et plus d'une lune. Et quand il la sut partie pour l'Espagne, ses yeux, pour la revoir, s'embarquèrent aussitôt sur le vaisseau de l'Espérance et de l'Ardeur ; le Désir servit de voile, les Soupirs de vent, l'Amour de pilote ; mais un nuage de Dédain fit

sombrer le vaisseau sur les Syrtes de l'Oubli ; les yeux furent sauvés par l'Amour, mais l'Espérance fut engloutie avec l'Ardeur.

Ce sont déjà, on le voit, ces pointes, ce sont ces images prolongées qui seront la préciosité de Voiture ; c'est déjà la Carte du Tendre ; ce sont déjà les *concetti* du cavalier Marin et les hyperboles de Gongora.

Parce que celui-ci devait naître sur le même sol que Chariteo, on s'est demandé si le poète barcelonais n'avait pas rapporté de son pays natal ce gongorisme anticipé. Mais c'est peu probable. Car cette maladie eut pour origine naturelle le désir de renchérir sur ce qu'il y avait déjà parfois d'alambiqué chez Pétrarque. Et puis, comment l'expliquerait-on chez Tebaldeo qui n'avait, lui, rien de commun avec l'Espagne et qui en fut cependant beaucoup plus profondément atteint ?

Chariteo a d'autres titres à l'attention que d'avoir, avec Tebaldeo, inauguré la préciosité. C'est chez lui, pour la première fois, que la poésie pétrarquiste rompt vraiment avec ses traditions. Vocabulaire, tours de phrases, façons de dire, images, composition du sonnet, métrique des sextines et des chansons, toute la rhétorique de l'*Endimion* est encore celle du *Canzoniere*. Et, à première vue, il ne semble pas que Pétrarque ait eu un imitateur plus docile que Chariteo ; mais l'inspiration n'est plus pétrarquiste : la forme vient de Pétrarque ; le fond vient de Catulle, de Tibulle, de Properce, d'Ovide, de Virgile, quelquefois de Lucrèce et de Sénèque le tragique, et quelquefois il dérive directement des chansons populaires, quand

il ne sort pas tout vivant du cœur même du poète. Aussi n'est-ce plus qu'en apparence l'amour platonique : si la Lune a résisté aux avances de son amant, Endimion a souvent brûlé d'une flamme bien sensuelle, et rien ne ressemble d'avance aux rêves voluptueux de Ronsard comme ceux de Chariteo, ni aucunes chansons n'ont, comme les siennes, avant celles d'Arioste et de Ronsard, des sous-entendus libertins.

Cette veine sensuelle perce surtout dans les *strambotti*. Le *strambotto* était une courte pièce de huit vers sur deux rimes quatre fois alternées, très employée dans leurs improvisations par les poètes populaires de la Sicile, et qui se distinguait par certains procédés faciles de développement, surtout par la répétition. La cour de Naples mit les *strambotti* à la mode, et le roi Ferrand II se mêla lui-même d'en faire. Sans lui enlever entièrement son caractère de pièce improvisée, Chariteo, par imitation des *rispetti* de Luigi Pulci et d'Ange Politien, fit du *strambotto* un madrigal élégant et il lui donna le plus souvent la forme de l'octave florentine : deux rimes trois fois alternées suivies de deux rimes plates. La première édition de ses œuvres contenait trente-deux *strambotti* seulement. En avait-il composé un plus grand nombre ? On l'a dit ; mais ce n'est pas démontré. Ce qui est sûr, c'est que la vogue du genre date de lui ; ce sont ses *strambotti* qui ont éveillé la vocation de Serafino : c'est à eux que se rattache, comme à leur première origine, toute la littérature qui dérive de

l'Aquilano. Lui-même, cependant, les supprima dès 1509 dans le recueil de ses œuvres ; mais le public ne ratifia point cette condamnation et Chariteo, malgré lui, demeura avant tout le vulgarisateur du *strambotto*.

*
* *

Pareille contrariété fut infligée à Messer Antonio Tebaldeo : il voulait supprimer ses sonnets d'amour, œuvre de jeunesse ; mais ils furent imprimés en 1499 à son insu. Il eut beau protester contre leur publication, il ne put empêcher qu'ils eussent un succès immense. Il s'était flatté de ne survivre que par ses poésies latines, et il fut, à son grand regret, classé parmi les poètes galants. Il ne tenait qu'à l'estime des humanistes, et il eut le dépit d'obtenir surtout celle des jolies femmes.

Il était né à Ferrare vers 1456. Après avoir été le précepteur d'Isabelle d'Este, il quitta Ferrare pour Rome et fit partie du cercle de lettrés que Léon X réunit autour de son trône. Castiglione eut avec lui des relations cordiales. Bembo fut son ami fidèle. Raphaël fit son portrait et dans son fameux *Parnasse* il le plaça parmi les poètes. Le sac de Rome lui enleva tous ses biens et il fut même réduit à demander, pour vivre, des subsides à Bembo. Celui-ci lui conseillait de se retirer à Venise ou à Padoue. Mais Tebaldeo ne put se résoudre à abandonner la ville où il avait connu tant d'amis distingués. Il y demeura donc, faisant aux envahisseurs une guerre d'épigram-

mes latines à laquelle sa mort seule mit un terme et devenu, en haine de l'Allemand, grand ami de la France. Il ne craignit même pas de braver au péril de sa vie le tout-puissant César : le jour où Charles-Quint fit à Rome son entrée triomphale, Tebaldeo ferma ostensiblement les fenêtres de sa maison, située dans une des rues où passait le cortège impérial. En ces temps néfastes, où tant d'hommes firent assaut de basse servilité, il est consolant pour les historiens de la littérature de constater qu'à Rome comme à Naples ce furent des poètes qui donnèrent l'exemple du courage et que, dans des partis différents, Chariteo et Tebaldeo montrèrent une égale grandeur d'âme.

Tebaldeo fut, sans que la plupart d'entre eux s'en soient doutés, le père de presque tous les sonnettistes français. C'est lui, en effet, qui inventa cette technique du sonnet que nos poètes ont empruntée à du Bellay, celle qui, pour répéter un mot connu, « fait le sonnet sentir son épigramme. » En d'autres termes, il imagina de construire tout le sonnet en vue de préparer, d'amener, de souligner, de renforcer le dernier vers, devenu la pièce maîtresse de l'édifice. Le sonnet de Pétrarque était quelque chose de bien plus délicat et de bien plus varié.

En même temps qu'il modifiait et l'on peut dire qu'il dénaturait la technique du sonnet, Tebaldeo se distinguait par l'enflure de ses images et par l'acuité de ses pointes. Il disait que ses larmes étaient un torrent et ses soupirs un vent, permettant à Amour

de retrouver ses traces. Il prétendait avoir reçu tant de flèches qu'Amour pouvait le porter désormais comme carquois :

Maudits soient tous ses traits et leur puissance forte !
Hélas ! j'en suis couvert en tant et tant de lieux,
Que cet aveugle archer pour sa trousse me porte [1].

Il se consolait de mourir en songeant que sa mort coûterait à Amour mille flèches d'or :

Ah ! j'enten bien que c'est : Amour veut que je meure ;
Je mourray ; mais au moins ce confort me demeure,
Que la mort de moy seul luy couste mille traits [2].

Il se plaignait qu'un aveugle enfant l'obligeât à rimer et l'empêchât, en lui volant sa lime, d'écrire purement : « Amour devrait limer mon vers et il me lime le cœur. » Il rappelait à sa dame allant à confesse qu'elle n'aurait pas le pardon de ses péchés si elle ne restituait pas le bien volé : au poète son cœur, à Amour son arc et ses flèches ; mais ce dernier vol était peu de chose en comparaison du vol d'un cœur.

Le feu ayant pris à la maison de sa dame, il n'eut garde d'aller sur les lieux du sinistre : sa flamme amoureuse aurait avivé l'incendie ; ceux qui essayè-

---

[1] Tebaldeo, S. 55 ; Desportes, *Diane*, II, XII : éd. Michiels, p. 73. La traduction de Desportes est très fidèle.

[2] Tebaldeo, S. 152 ; Desportes, *Hippolyte*, X : *ibid.*, p. 119. Desportes ici a affaibli le texte original.

rent de l'éteindre n'en purent, d'ailleurs, venir à bout : car, brûlés eux-mêmes par les yeux de la dame dont la maison brûlait, ils furent obligés de se jeter sur le corps toute l'eau qu'ils avaient apportée.

Un jour, il mit la main sur la blanche, précieuse et heureuse toile qui couvrait le corps de sa dame ; il eut envie de la porter sur lui, mais il eut peur de la réduire en cendres. Cette dame, naturellement, était aussi froide que son ami était enflammé ; elle en fut cruellement punie par un jour de neige, car elle glissa sur la glace et se blessa à la jambe ; si elle avait brûlé d'amour, comme le poète, l'accident ne fût point arrivé : elle aurait fait fondre la glace sous ses pieds.

La neige ne lui fut pas, il est vrai, toujours funeste ; elle lui ménagea un jour un double triomphe : d'abord, celui de vaincre les éléments les plus opposés ; puis, celui d'inspirer à Tebaldeo un sonnet qui, pendant de longues années, allait voltiger sur les lèvres des nobles dames de Ferrare, en attendant que, converti en épigramme, il fît les délices des bourgeoises de Lyon :

J'ai vu ma nymphe ou plutôt ma déesse s'en aller par la neige, et elle me sembla d'une telle blancheur que j'aurais juré qu'elle était neige, si elle n'eût point fait de mouvement.

La neige qui descendait à flocons, voyant que celle-ci était plus blanche qu'elle, s'arrêta plusieurs fois dans le ciel contre la volonté des dieux et ne voulait plus descendre à terre.

Chacun s'arrêtait émerveillé, voyant qu'il neigeait à flo-

cons et que le soleil luisait, le soleil qu'elle faisait avec ses cils.

Vaincre la neige et rendre lumineux l'air obscur et noir, c'est un honneur pour elle : hélas! à me vaincre quelle gloire attend-elle [1]?

C'étaient là de belles imaginations. Mais Tebaldeo et Chariteo avaient produit un disciple qui allait trouver mieux encore et éclipser la gloire de ses maîtres.

II

SÉRAPHIN DALL' AQUILA

Séraphin naquit à Aquila, dans les Abruzzes, en 1466. Tout jeune, il montra des dispositions remarquables pour la musique et se passionna pour Pétrarque, dont il chantait les vers sur des airs admirablement, dit-on, appropriés aux paroles. A vingt ans, il était à Rome, attaché à la personne du jeune cardinal Ascanio Sforza. Il le suivit bientôt à Milan. A la cour de Ludovic le More, il connut un gentilhomme napolitain, Andrea Coscia, qui chantait sur le luth les *strambotti* de Chariteo. Ce fut pour lui une révélation. Il s'engoua de ce genre de poésie qui convenait mieux qu'un autre à sa veine courte et facile, et pendant longtemps il ne composa plus que des *strambotti*, inventant lui-même les airs sur lesquels il les chantait. Rentré à Rome, il y importa

[1] Sonnet 100 : Io vidi la mia Nimpha, anci la mia Dea.

la mode des *strambotti* et il y fut bientôt considéré comme un des premiers poètes de son temps. De Rome, sa renommée s'étendit peu à peu dans toute l'Italie, et avec elle la vogue des *strambotti*. Il voulut jouir de sa réputation dans son pays natal, qu'il avait quitté depuis l'adolescence. Il revit donc les Abruzzes. Il y passa trois années, logé, avec tous les égards dus à son talent, dans la propre maison du duc de Calabre. Puis il fut à Naples, où il connut Sannazar et Chariteo L'invasion française, qui chassa celui-ci de Naples, fut pour Séraphin l'occasion de nouveaux succès. Ayant suivi jusque dans les Romagnes les armées napolitaines, il fut reçu avec de grands honneurs à la cour d'Urbin. Il y entendit réciter les sonnets de Tebaldeo, qui était l'oracle de cette cour, comme Chariteo était l'oracle de la cour de Naples : il en fut aussitôt enthousiaste et se mit lui-même à tourner des sonnets qui fissent sentir leur épigramme [1]. De la cour d'Urbin il passa dans celle de Mantoue, de celle-ci dans celle de Milan. Là, de grandes fêtes furent données quand s'ouvrirent les négociations qui devaient amener la paix entre Ludovic et son vainqueur. Aucune n'eût été

---

[1] Pour la disposition des rimes dans les tercets, il adopta à peu près toujours la combinaison qu'avait choisie Tebaldeo presque à l'exclusion de toute autre. Pamphilo Sasso la leur emprunta ensuite. Voici ce qu'est habituellement le sonnet chez ces trois poètes : ABBA ABBA CDC DCD.

complète si l'on n'eût pas entendu chanter des vers à Séraphin. Il fut admis un jour à en chanter devant Charles VIII, qui le combla de compliments et de cadeaux ; et ce ne fut pas un jour sans importance dans l'histoire de notre poésie que celui où le roi de France félicita publiquement de ses vers le poète d'Aquila : aux jeunes Français qui étaient là et qui sentaient en eux l'influence secrète, l'admiration de leur prince pour Séraphin avait désigné le modèle qu'il fallait imiter pour lui plaire.

En 1499, Séraphin revint à Rome où il se mit au service d'abord du cardinal Jean Borgia, puis du duc de Valentinois. Il y mourut prématurément l'année suivante.

Sa vie avait été une suite de triomphes. Avide de louanges comme personne, il avait promené sa gloire dans toutes les cours italiennes. Attendu partout avec impatience, il avait partout réussi à dépasser l'attente du beau monde. C'est que sur des thèmes qui restaient au fond identiques il improvisait sans cesse de nouveaux vers, et qu'avec lui on avait donc toujours de l'inédit ; c'est que n'ayant pas de manière à lui, il s'appropriait adroitement celle de tous les auteurs en vogue et la pratiquait mieux qu'eux-mêmes ; c'est aussi qu'il chantait d'une voix merveilleuse et avec une fougue passionnée : point très beau, mais ayant de grands yeux noirs d'une étonnante vivacité, quand il prenait le luth en main pour dire un *strambotto*, il n'y avait pas une dame, s'il en

faut croire son disciple Pamphilo Sasso, qui n'en devînt aussitôt amoureuse.

Il était mort pendant les fêtes de l'année sainte. La pompe de ses funérailles égala celle des plus magnifiques cérémonies du jubilé. L'ordre en avait été réglé par le premier secrétaire de César Borgia. Rome entière suivit le cercueil et sur la pierre sépulcrale un fameux poète du temps, que l'admiration de ses contemporains avait surnommé l'Unique bien que la postérité dût à peine le connaître de nom, Bernardo Accolti, grava cette épitaphe :

> Ici repose Séraphin ; et maintenant tu peux partir : car seulement pour avoir vu la pierre qui le recouvre, tu as contracté envers tes yeux une dette immense [1].

Un de ses admirateurs prit l'initiative d'éterniser son souvenir par un de ces monuments que l'on consacrait alors à la gloire des poètes : ce n'était point une statue de bronze ni un édifice de marbre, c'était un recueil de poésies. De toutes les villes d'Italie les vers affluèrent. Quiconque savait aligner onze syllabes envoya sa gerbe. Des gens qui n'avaient pas encore tenu la plume crurent qu'aucune occasion meilleure ne s'offrirait plus pour faire leurs essais. Et ce fut le plus extravagant concert d'éloges qu'on

---

[1] Qui giace Seraphin : partirti hor puoi :
Sol d' haver visto il sasso che lo serra,
Assai sei debitor alli occhi tuoi.

eût jamais entendu. L'un, faisant allusion au prénom du poète, ne s'étonnait point qu'un Séraphin eût été rappelé dans le chœur des anges : Dieu l'avait seulement prêté à la terre. Un autre, d'imagination moins chrétienne, accusait Apollon d'avoir, par jalousie, percé de ses flèches un chanteur qui l'éclipsait, et il se réjouissait d'ailleurs à la pensée que le dieu avait fait un mauvais calcul, puisqu'il avait fait monter son rival dans le ciel. Tomaso Castellani s'écriait que chacun désormais mourrait volontiers pour avoir le plaisir de retrouver Séraphin dans l'autre monde. Garisendo, ne pouvant s'expliquer la mort prématurée du jeune Orphée, supposait qu'il avait dû, par ses accents, réunir autour de lui un tel cercle de pierres qu'il s'était trouvé emprisonné et avait manqué d'air. Pour Antonio Paltrono, la mort de son divin chantre n'avait pas porté à l'Italie un coup moins désastreux que l'invasion des Français. Beaucoup essayaient de définir le talent du défunt, ou plutôt ils ne le définissaient pas, puisque définir c'est délimiter, mais ils l'égalaient ou le jugeaient supérieur à tout ce que la poésie avait produit dans le passé de génies éminents : ils défiaient même la terre de faire jamais renaître un aussi grand homme. A entendre ces panégyristes en délire, on aurait cru que dans la tombe de l'Aquilano on venait d'enfermer pour toujours le génie italien.

La gloire de Séraphin résista même, au moins pendant plus d'un tiers de siècle, à une épreuve où il semblait qu'elle dût sombrer et à laquelle il était

bien téméraire de la mettre : l'impression de ses œuvres. Lui-même avait eu la prudence, qu'allait renouveler en France un de ses disciples, de ne jamais s'exposer à la critique du grand public. Ses admirateurs crurent pouvoir le faire impunément et l'événement leur donna raison. En 1502, Séraphin fut pour la première fois édité en même temps à Rome et à Venise. Ces premières éditions furent bientôt suivies d'environ vingt-cinq autres, presque toujours ajoutant de nouvelles pièces aux anciennes, et des pièces qui n'étaient pas toutes bien authentiques [1]. Ce n'est guère qu'après 1550 qu'on cessa de réimprimer couramment celui qu'on appelait l'*elegantissimo* ou le *facondissimo poeta* Aucun écrivain de la Renaissance, non pas même Arioste en Italie, ni Ronsard en France, n'a eu, je crois, un aussi grand succès de librairie.

*
* *

Quels étaient donc ses titres à l'admiration de ses

---

[1] Voir Mario Menghini, *Le Rime di Serafino de' Ciminelli dall' Aquila (Collezione di opere inedite o rare)*, Bologna, 1896, Romagnoli dall' Acqua ; introduction. M. Menghini n'a encore réimprimé que les sonnets. — Voir aussi Hugues Vaganay, *Le Sonnet en Italie et en France au* XVIe *siècle*. Aux éditions signalées par M. Vaganay il faut en ajouter une de 1539, qui est à la Bibliothèque nationale, et une de 1548, très complète, qui est à la Bibliothèque nationale et à la Bibliothèque de l'Arsenal.

contemporains ? On le devine sans peine : il était de ceux que la postérité doit oublier, mais que leur génération porte nécessairement aux nues parce qu'ils en incarnent à merveille l'esprit et les goûts.

Avec Séraphin, la poésie amoureuse ose être franchement ce qu'elle avait encore une certaine honte à être avec Chariteo : épicurienne et sensuelle. Adieu le platonisme et l'adoration des beautés morales ! Fi des longues fidélités, des passions qui résistent à douze ans de durée, comme celle d'Endimion pour la Lune, des amours qui survivent à la mort, comme celui de Pétrarque pour la belle Laure ! Allons de cour en cour, pour aller de maîtresse en maîtresse, et à toutes les belles répétons le même refrain : « Cueillez, cueillez votre jeunesse. » Séraphin a indéfiniment refait cette chanson, et toujours sans scrupule, mais non pas toujours sans grâce :

Regardez, Madame, comme le temps vole, comme toute chose court à sa fin. En peu d'espace vous voyez devenir noires toutes les violettes et tomber les roses et ne demeurer que les épines. Ainsi, de votre beauté, qui est unique au monde. Ne croyez pas que, comme l'or, elle s'affine au feu. Donc connaissez votre heureux temps. N'espérez pas renaître comme le phénix[1].

---

[1] Risguarda, donna, come il tempo vola
Et ogni cosa corre a la sua fine.
In breve si fa oscura ogni viola,
Cascan le rose e restan poi le spine.

Avec Séraphin, d'autre part, nous nageons en plein gongorisme. Il a réussi à exagérer encore l'emphase et la subtilité de ses maîtres ; et je dirais qu'il a porté ces défauts à leur comble, si la suite de cette histoire n'était pas destinée à nous apprendre que le mauvais goût n'a pas de bornes.

Le feu de ce Séraphin est si ardent que s'il se jetait dans la mer, les flots s'enflammeraient au lieu de le rafraîchir et brûleraient ensuite les rochers où ils se battent. Tantôt il marche invisible par les campagnes, tellement est épaisse la fumée qui naît de sa flamme amoureuse ; tantôt, au contraire, la flamme qu'il porte au cœur illumine le pays partout à la ronde : il fait alors concurrence au ver luisant et Amour se sert de lui comme d'une lanterne. Comment donc n'est-il pas encore consumé ? C'est que s'il porte une fournaise au-dedans de lui, il verse à chaque instant de ses yeux un large fleuve ; et le feu et l'eau sont si puissants que jamais l'un ne dévore l'autre. Mais si cette eau ne peut éteindre ce feu, ni ce feu épuiser cette eau, acharnée est la guerre que se font les deux éléments dans le corps du poète, incessantes les batailles que s'y livrent le cœur et les yeux, le cœur qui envoie aux yeux les larmes qui

---

Cosi la tua belta che al mondo e sola :
Non creder come oro al fuoco affine.
Dunque conosci il tuo tempo felice :
Ne spero rinovar come phenice.

l'étouffent, les yeux qui envoient au cœur les flammes qui les brûlent ; il faudra bien que la pauvre chair en meure : car tout royaume divisé contre soi-même périra.

En attendant l'issue funeste de ce duel intime, Séraphin est le bienfaiteur de l'humanité. On peut l'emporter avec soi dans le désert : il fournira l'eau avec ses yeux, le feu avec son cœur. Un château assiégé manque-t-il d'eau : qu'on l'appelle ; un marin veut-il du vent pour enfler sa voile : qu'il le fasse venir ; un malheureux gèle-t-il en hiver : qu'il s'approche de lui ; car Amour a mis l'eau dans ses yeux, le vent dans sa bouche, le feu dans son cœur. Et ce qui prouve bien qu'il est tout en feu, c'est justement qu'il est tout en eau : il ressemble en cela au bois vert, qui jette de l'eau quand il brûle.

Ce bois vert, qui devient humide parce qu'il devient sec, n'est pas le seul des prodiges naturels auxquels Séraphin puisse comparer son amour. Ecoutez plutôt ceci :

Plus une montagne est haute, plus elle a de neige ; plus une plaine est loin du soleil, plus elle a de chaleur. Chacun doit s'en étonner, mais non pas vous : car l'amour en moi opère le même prodige. Suis-je loin de vous : mon cœur est en feu ; suis-je près de vous : il meurt en tremblant [de froid]. Ainsi Amour montre dans mon cœur douloureux ce qui paraît merveilleux dans la nature [1].

---

[1] *Di Seraphino Aquilano poeta elegantissimo opere nuova-*

Il arrive même que les phénomènes les plus merveilleux de la nature le cèdent en étrangeté aux effets surprenants produits par l'amour de Séraphin et l'indifférence de sa belle. Ainsi, il est singulier que la salamandre vive au sein des flammes ; mais une chose l'est davantage, c'est que la dame de Séraphin étant de glace puisse vivre dans le cœur du poète sans y fondre et qu'au contraire elle y devienne plus dure.

Comment la dame de Séraphin se trouve-t-elle logée dans le cœur du poète ? Je n'essaie pas de le comprendre ; car, d'après d'autres *strambotti*, non moins dignes de foi, c'est au contraire le cœur du poète qui a émigré chez la dame, et, comme ce cœur est de bonne trempe, la dame s'en est fait un bouclier contre les traits d'Amour. Il en résulte que les flèches lancées par le dieu à la belle viennent par ricochet frapper l'amant. On pense peut-être qu'il en résulte aussi qu'ayant perdu son cœur ce mal-

---

mente ricorrette et con diligentia imprese ; In Venegia, MDXLVIII, p. 142 :

Quanto e piu alto un monte ha piu le neve,
 Il pian dal sol piu longe ha piu calore.
Di questo ogn' un maravigliar se deve,
 Ma tu non gia, che in me tel mostra amore :
Son da te longe, il cor foco riceve :
 Te son d'apresso, a l'hor tremando more.
Cosi amor mostra nel mio cor doglioso
 Quel che in natura par miraculoso.

heureux est mort. Point du tout. Au contraire, il ne peut mourir, comme la Mort, un jour qu'il l'appelle à son aide, daigne elle-même le lui expliquer :

Mort! — Que veux tu? — Je te désire. — Me voici. — Prends-moi. — Pourquoi ? — Parce que rien ne manque à ma douleur. — Je ne puis. — Hélas, tu ne peux ? — Non, pas pour le moment. — Pourquoi? — Parce que tu n'as pas ton cœur. — Qu'est-il devenu ? — Tu ne sais donc pas, insensé, où tu l'a mis? — Ah ! ah ! - Qu'est-ce? — Si, je sais : Amour en est cause ; mais que ferai-je ? — Fais-le toi rendre : car qui n'a pas la vie ne peut mourir [1].

Séraphin prodigue avec d'autant plus de générosité ses hyperboles et ses jeux d'esprit que les sujets en valent moins la peine. Et combien de fois c'est le cas! Entre ses mains, en effet, la poésie pétrarquiste devient tout à fait ce qu'elle tendait à devenir entre les mains de Tebaldeo : une poésie de circonstance. Il célèbre tous les menus événements qui arrivent à sa belle, tous les menus objets dont elle est

---

[1] Ed. citée, p. 131 :

Morte ! — Che vuoi ? — Te bramo. — Eccomi apresso.
— Prendemi. — A che ? — Che manche al mio dolore ?
— Non posso. — Ohime, non puoi ? — Non, per adesso.
— Perche ? — Pero che in te non regna il core.
— Che e fattlo ? — Hor non sai, stolto, ove l'hai messo ?
— Ah ah. — Che ce ? — Si, so : ne e causa amore ;
Ma che faro ? — Fatel restituire,
Che chi vita non ha non puo morire.

entourée. Il chante un chien qu'elle a caressé, un faucon qu'elle a perdu, un oiseau qu'elle a donné, et ses gants, et sa ceinture, et son bracelet, et son sceau, et son éventail, et sa chemise. Il a fait toute une série de sonnets sur des anneaux, sur un qu'elle portait, sur un qu'elle lui avait envoyé au risque de le voir périr: car ce cercle d'or, qui était jusque-là dans la glace, — entendez le doigt de la dame, — s'étant trouvé tout à coup dans le feu, — entendez le doigt du poète, — faillit être fondu. Il a fait toute une série de *strambotti* sur le miroir où sa dame mirait son joli visage. Il s'étonne que ce fragile verre ne se brise pas en recevant l'image adorée : car le jour où lui-même la vit pour la première fois, son cœur se brisa en mille pièces. C'est une autre surprise pour lui que sa maîtresse ne se brûle pas en se regardant au miroir : car la lumière du soleil est brûlante quand elle est renvoyée par un verre, et les yeux de sa dame sont plus chauds que le soleil; mais voici l'explication du prodige : si chez la dame l'œil est de feu, le corps est de pierre. Le poète envie ce miroir qui reçoit sa dame toute entière quand elle s'en approche, mais qui la perd quand elle s'éloigne: pour son malheur, lui-même garde toujours empreinte en son cœur la funeste image. Ce miroir menteur ayant dit un jour à la dame qu'elle était douce, il s'élève contre cette imposture: non! elle n'est pas douce ; elle est cruelle; si elle veut le savoir, qu'elle se regarde à cet autre miroir: les yeux du poète. Et

celui-ci se console de ses infortunes en songeant que la beauté est fragile comme le verre.

*
* *

Telles étaient les gentillesses qui dans les premières années du XVIe siècle paraissaient le miracle de l'art. Elles suscitèrent une nuée d'imitations et l'œuvre de l'Aquilano engendra celles de Cei, d'Accolti, de Notturno, de Balthasar Olympo de Sassoferato, de beaucoup d'autres, parmi lesquels il faut signaler Marcello Philoxeno de Trévise, parce qu'il fut un des modèles de Melin de Sainct-Gelays, et surtout Pamphilo Sasso de Modène, parce que de son vivant il balança presque la gloire de Séraphin et qu'il plut singulièrement à Philippe Desportes.

La plupart de ces poètes, même quand ils composèrent des sonnets, cultivèrent de préférence le *strambotto* : le premier volume des *Sylve* de Philoxeno (1507) débute par 119 pages, et le second par 129 pages de *strambotti* ; dans l'édition de 1544, l'œuvre de Notturno comprend, tout compté, 134 *strambotti* pour 43 sonnets seulement ; Olympo ne fit guère que des *strambotti*, et il n'en fit probablement pas beaucoup moins d'un millier.

Et tous rivalisèrent avec Séraphin et Tebaldeo d'emphase ou de subtilité.

Séraphin se compare à la salamandre, qui vit dans le feu, au bois vert, qui pleure quand il brûle, à la montagne, qui a d'autant plus de glace qu'elle est

plus près du soleil. Philoxeno ne juge pas ces phénomènes assez merveilleux pour donner une idée de sa passion : il rappelle que les Arimaspes ont un œil au front, que les Gymnosophistes regardent fixement le soleil, que dans l'Inde certaines gens avalent des vipères, et alors il ne s'étonne plus d'être vivant bien qu'il ait perdu son cœur. — Un jour que sa dame est au balcon et lui dans la rue, le ciel, pour éteindre sa flamme, fait tomber des cataractes ; or, la pluie avive le feu ; le poète n'en est pas surpris, car la chaux brûle quand on y verse de l'eau ; mais la dame s'enorgueillit follement et songe que le ciel, qui se laisse vaincre par une femme, « est bien peu de chose ». — Cette dame n'avait jamais voulu montrer son visage à son ami, quand un jour le vent lui enlève son voile : et le poète s'indigne que la dame soit si cruelle, alors qu'il a su émouvoir de pitié le vent, qui fait sombrer les navires. — Si Tebaldeo se vante quelque part d'avoir reçu tant de flèches qu'Amour peut désormais le porter comme carquois, Philoxeno est, lui aussi, une des cibles contre lesquelles le dieu s'acharne ; mais Amour est bon tireur ; il vise toujours au cœur et ne manque jamais le but : chose piquante ! il en résulte que Philoxeno est maintenant à l'abri des coups de son ennemi : car la première flèche envoyée sert de bouclier contre les autres et le sang ne peut plus sortir (*strambotto* : *Per darmi morte*[1]). Ailleurs,

---

[1] *Sylve de Marcello Philoxeno Tarvisino poeta clarissimo* [A la fin :] Impresso in Venetia per Nicolo Brenta M.D.VII (collection de M. H. Vaganay) ; feuillet g, recto.

le poète paraît moins satisfait de l'adresse du tireur : il s'aperçoit, en effet, qu'au lieu d'être repoussée par la première, chaque flèche nouvelle enfonce celle-là un peu plus avant dans la plaie (sonnet : *Ovunque ivado*[1]).

Accolti admire que tout à Rome se réduise en poussière, temples, trophées, statues, aqueducs, rostres, amphithéâtres, et que seul son tourment y soit sans fin (*strambotto* : *Perso via sacra*). — Notturno, autre amoureux éconduit, rentre en pleurant à son auberge : ses larmes y font des flots profonds, ses soupirs un grand vent, ses sanglots un formidable tonnerre, et ainsi, ô miracle ! un seul amant transforme l'auberge en une mer où navigue Amour. — Olympo a des cascades d'antithèses: pendant 21 *strambotti* successifs, c'est-à-dire dans une série de 168 vers, il réussit à trouver en moyenne deux impossibilités ingénieuses par vers, du goût de celles-ci :

Son muto, et parlo, et quando piango io rido.
Son cieco, veggio ; palpo et non ho senso.

Comme chez Séraphin et Tebaldeo, cet esprit et cette imagination sont souvent dépensés à célébrer les menus épisodes ou les modestes acteurs d'une vie galante : l'animal dont la peau a fourni les gants de la

---

[1] *Id.*, feuillet o, vii, recto. Même conception à la fin d'une épigramme de Sainct-Gelays, éd. Blanchemain, t. II, p. 85 : Près du sercueil d'une morte gisante.

dame, les confitures qu'elle a mangées (Cei), les roses, les lys, le basilic, les violettes qui ornent sa fenêtre, l'eau où elle se lave, son manteau et sa fourrure, son vêtement vert, son vêtement bleu, son vêtement blanc, son vêtement rouge (Olympo).

Comme chez Séraphin et Tebaldeo, enfin, la passion continue à être épicurienne. Tous ces poètes eurent le cœur aussi volage que le roi François Ier, qui pour cela sans doute les tint en grande estime, acquit la plupart de leurs œuvres, et les fit magnifiquement relier à ses armes : précieux volumes que possède aujourd'hui la Bibliothèque Nationale de Paris et qui sont les témoins irrécusables de la popularité dont jouit à la Cour de France l'école des strambottistes.

A l'envi, les Cei, les Accolti, les Notturno, les Philoxeno, les Sasso répètent le joyeux refrain de Séraphin : « cueillez, cueillez votre jeunesse » ; et ils ne voient dans toute la nature que des invitations à jouir. « La Beauté, dit Accolti, qui garde en soi de la cruauté est un serpent caché sous les fleurs. » — « Brisez dit Rosiglia de Foligno, l'épine de votre dureté : elle m'empêche de vous cueillir, et à quoi sert la fleur dont on ne respire pas le parfum ? » — « Que votre règle, dit Cei, soit celle-ci : n'aimez pas qui ne vous aime pas, répondez à qui vous appelle. » Et Pamphilo Sasso, plus pressant encore que les autres, conjure sa dame de ne pas oublier qu'elle ne durera pas comme la corneille ou comme la biche, qu'elle ne se renouvellera pas comme le serpent ou le phénix ; le temps lui est mesuré : qu'elle en profite ;

s'imaginer qu'elle trouvera des violettes dans la glace, c'est se tromper grossièrement, c'est s'exposer à voir ses espérances dispersées comme la fumée au vent, fondues comme la neige au soleil (sonnet : *se tu durassi*) [1].

Epicuriens dans leur passion, les poètes de cette école sont parfois égrillards, voire obcènes dans leurs descriptions. Tebaldeo leur en avait donné l'exemple quand il avait célébré la chemise de sa dame, et Chariteo quand il avait raconté un rêve où il s'était dédommagé en imagination de n'avoir jamais obtenu en réalité la moindre faveur. Quelques-uns n'ont que trop bien écouté ces leçons : Cei, l'Altissimo, Rosiglia de Foligno, qui ne détestent pas les sous-entendus polissons, Olympo de Sassoferato, qui fait étalage de cynisme. Pétrarque louait les yeux et les lèvres de Laure ; mais aux beautés du visage il préférait celle de l'esprit. Aux beautés du visage Olympo préférait, lui aussi, d'autres beautés, mais ce n'étaient pas celles

---

[1] Même thème dans ce *strambotto* de Sasso : Il mancara questo to bel colore. Voir *Strambotti del clarissimo poeta Misser Pamphilo Sasso Modenese* dans la *Biblioteca di letteratura popolare italiana* de Ferrari, Firenze, 1882, p. 283. Ai-je besoin d'ajouter que ce thème est celui d'un certain nombre de pièces de l'*Anthologie grecque* et qu'avant d'avoir été repris par l'école de Séraphin, il avait inspiré à Politien une admirable stance (qui est probablement la source principale de l'odelette de Ronsard *Mignonne allons voir si la rose*) : Deh, non insuperbir per tua belleza...?

de l'esprit. Il a aimé une série de dames et il les a toutes déshabillées avec la même effronterie. Il a composé pour sa Camilla un *strambotto* dont il résume lui-même ainsi le sujet : *imagina l'amante quando Camilla sta nuda*. Il a composé pour sa Nova Phenice des *strambotti* qu'il a intitulés *lascivi* et qui méritent leur titre. La même dame lui a inspiré un *capitolo* intitulé : *al letto stando con Madonna* ; on pourra le comparer à la pièce que Baïf a faite sur le même sujet (éd. Marty-Laveaux, t. I, p. 380: « Te teray-je, Litelet . .). Dans sa *Gloria d'amore*, Olympo a mis en *strambotti* le portrait d'une autre dame ; rien ni manque : après le blason des cheveux d'or et du front spacieux, on a celui du doux regard et celui des dents d'ivoire, puis, après beaucoup d'autres, celui *del pomigero petto* et celui *delle tremolante poma*, enfin celui qu'on devine ; on pourra le comparer au sonnet des *Gaillardises* où Ronsard a eu l'impudeur de donner la même description dans une langue qui n'est pas faite pour braver l'honnêteté. Dans sa *Pegasea*, Olympo a un long *capitolo del bianco petto de Madonna Pegasea* et un autre *delle poppe tette de Pegasea* ; on pourra comparer ces deux pièces à la pièce fameuse où Marot a fait l'éloge d'une belle... poitrine.

On voit maintenant pourquoi j'ai cru nécessaire d'arrêter le lecteur sur cette étrange matière Il est convenu qu'on doit attribuer à une poussée de sève gauloise, qui paraît naturelle chez Marot et Sainct-Gelays, mais qui étonne chez Ronsard, tout ce qu'on

trouve chez eux parfois de cynique et de libertin. Peut-être n'y a-t-il rien, au contraire, de plus italien chez eux que leurs gauloiseries.

III

LE PREMIER IMITATEUR FRANÇAIS DE SÉRAPHIN

Chariteo, Tebaldeo, Serafino, Pamphilo Sasso, voilà les noms qui étaient dans toutes les bouches italiennes quand les gentilshommes français entreprirent la conquête de la Péninsule; voilà ceux qu'ils apprirent à prononcer eux-mêmes avec vénération, surtout celui de Séraphin. Aussi, quand ils repassèrent les Alpes, c'étaient des sonnets de Séraphin qu'ils avaient dans la mémoire; c'étaient des *strambotti* de Séraphin qu'ils chantaient du haut de leurs chevaux pour charmer les ennuis de la route; c'étaient, copiés de leurs mains ou imprimés, des vers de Séraphin qu'ils rapportaient dans leurs bagages. Et, par suite, c'était Séraphin qui le premier des poètes italiens allait être imité en France.

Dans le premier tiers du XVIe siècle parut à Paris, sans indication de date ni d'auteur, cet opuscule : *Les Trois comptes intitulez de Cupido et de Atropos dont le premier fut inventé par Seraphin poete Italien*[1].

[1] Bibliothèque nationale, Réserve, Ye 1256.

Le conte de Séraphin était en rimes tierces, pour être plus italien; les deux suites étaient en vers de dix pieds à rimes plates. L'œuvre avait été écrite par le seul des poètes antérieurs à Marot en qui Ronsard et du Bellay aient daigné reconnaître un précurseur, Jean Lemaire de Belges. Il ne dissimula pas longtemps la paternité de son opuscule, ni la fierté qu'il ressentait pour avoir, avant nul autre, composé « en langue gallicane » des « vers tiercets », ni enfin le cas singulier qu'il faisait de son modèle. Dans son petit *Traité intitulé la concorde des deux langages*, il nommait les cinq grands génies que l'Italie pouvait opposer à nos glorieux poètes, orateurs et historiens français, Jean de Mehun, Froissart, Maistre Alain, Meschinot, les deux Grebans, Millet, Molinet, George Chastelain et Guillaume Cretin. C'étaient : Dante, Pétrarque, Boccace, Philelphe et Séraphin. Séraphin était donc, à son sens, l'un des trois poètes de l'Italie, l'égal de Dante et de Pétrarque. Ne l'accusons pas d'avoir jugé en Belge : à Ferrare, à Rome, à Naples, à Venise, jusqu'à la publication des sonnets de Bembo, on ne pensa pas autrement.

Si la traduction du *Conte de Cupido et de Atropos* par Jean Lemaire est exacte, je ne puis le décider, n'ayant trouvé le texte original dans aucune des éditions de Séraphin qui ont été à ma disposition. Mais s'il y a quelque chose de long, et de lourd, et de plat, et de grossier dans les détails, je sais bien que ce sont les deux contes inventés par l'imitateur. On s'explique, d'ailleurs, en les lisant, l'estime où Ron-

sard tint Jean Lemaire : car le merveilleux de celui-ci annonce le merveilleux de celui-là; c'est dans l'art de décrire la même préoccupation du menu détail réaliste ; c'est le même souci de rendre la mythologie vivante en transportant dans le monde olympien les habitudes de la vie bourgeoise ; mais la méthode est appliquée avec moins de goût et, par suite, amène plus souvent encore cet effet piquant que l'auteur a fait du burlesque sans le savoir.

Séraphin trouva bientôt en France des disciples plus considérables que Jean Lemaire, et de meilleur goût.

IV

MAROT ET SAINCT-GELAYS DISCIPLES DE TEBALDEO ET DE SÉRAPHIN

Si Clément Marot n'avait pas connu les strambottistes italiens aurait-il eu la même prédilection pour l'épigramme [1] ? Il n'est pas téméraire d'en douter. Le doute est d'autant plus permis que presque toutes les épigrammes amoureuses de Marot sont des huitains[2],

---

[1] Je n'ai pu avoir connaissance de l'étude suivante : Diana Magrini, *Clemente Marot e il petrarchismo* (*Raccolta G. Mazzoni*, Firenze, tip. Galileiana, 1907).

[2] Edition Jannet, Ep. 28, 30, 64, 66, 68, 83, 91, 95, 97, 98, 99, 102, 103, 112, 117, 120, 126, 128, 134, 157, 207-209, etc.

et ces huitains ne se distinguent des *strambotti* de Séraphin que parce qu'ils ne se terminent pas par deux rimes plates :

A Anne qu'il regrette :

Incontinent que je te vy venue,
Tu me semblas le clair soleil des cieulx
Qui sa lumière a longtemps retenue,
Puis la faict veoir luysant et gracieux ;
Mais ton depart me semble une grand nue
Qui se vient mettre au devant de mes yeulx :
Pas n'eusse cru que de joye advenue
Fust advenu regret si ennuyeux [1].

Mais ce n'est pas seulement par sa métrique, que la poésie galante de Marot rappelle sans cesse les strambottistes, c'est surtout par son style et ses thèmes. Partout on y retrouve les pointes de Séraphin, à moins que ce ne soient celles de Tebaldeo. Non pas que Marot ait copié ses modèles: il n'était pas plagiaire; mais comme il s'est bien approprié leur esprit!

Lui aussi, comme Tebaldeo, eut, au cours de sa passion, une histoire de neige, et il conta dans une épigramme comment Anne l'avait embrasé en lui jetant de la neige : peut-être voulait-elle éteindre la flamme de son amant ; mais pour éteindre ce feu il n'était qu'un moyen : c'était qu'elle sentît un feu

---

[1] *Ibid.*, épigramme 296.

pareil [1] (*épigramme 24*). Lui aussi, comme Tebaldeo, eut une histoire d'incendie et, par une merveilleuse coïncidence, elle lui advint à Ferrare même, dans la ville natale de Tebaldeo, au cœur de ce jardin princier où tant de fois la duchesse d'Este et ses dames d'honneur avaient répété le fameux sonnet de leur poète national : *Non t' ammirar se nel tuo ardente tetto* [2]. , (*épigramme 148*). Lui aussi, comme Tebaldeo, fit sa pièce sur la confession, et si jamais la cour de Ferrare eut l'idée d'ouvrir un plébiscite sur le mérite des deux chefs-d'œuvre, j'aime à croire que tous les suffrages furent pour le Français : car Tebaldeo avait été sans doute bien spirituel en engageant sa dame à se confesser du péché d'avoir volé l'arc d'un dieu et le cœur d'un poète ; mais Marot, qui n'aimait pas beaucoup, on le sait, à entrer dans le confessionnal, fut beaucoup plus spirituel encore en s'avisant qu'il n'aurait plus désormais à faire lui-même cette corvée :

A une dont il ne pouvoit oster son cueur

Puis qu'il convient pour le pardon gaingner
De tous pechez faire confession,
Et pour d'enfer l'esperit esloingner
Avoir au cueur ferme contrition,
Je te supply, fais satisfaction

---

[1] Cette épigramme est traduite d'une des pièces attribuées à Pétrone : *Me nive candenti petiit modo Julia.*
[2] Sonnet 135.

Du povre cueur qu'en peine tu retiens,
Ou si le veulx en ta possession,
Confesse donc mes pechez et les tiens[1].

Après la preuve que Marot connut et imita Tebaldeo, veut-on celle qu'il chercha aussi à rivaliser avec Séraphin : qu'on lise l'épigramme où, ayant donné son cœur à Anne qui s'éloigne, il la prie — « pour autant qu'on ne peult sans cœur vivre » — de lui laisser le sien en échange (*épigramme 73*); qu'on lise celle où il déclare qu'en lui donnant un baiser adouci on lui a donné un perpétuel martyre (*épigramme 126*), celle où il demande à Dieu de garder la personne sans qui il ne peut être gardé (*épigramme 134*), celle où il affirme que sa dame, étant un clair soleil, pourrait lui servir de chandelle à minuit (*épigramme 210*); qu'on lise encore ce *strambotto* dialogué:

Dialogue de luy et de sa Muse.

MAROT

Muse, dy moy pourquoy à ma maistresse
Tu n'as sceu dire adieu à son depart.

LA MUSE

Pource que lors je mouruz de destresse
Et que d'un mort un mot jamais ne part.

---

[1] Ed. citée, *épigramme 170.*

MAROT

Muse, dy moy comment doncques Dieu gard
Tu luy peulx dire, ainsi par Mort ravie ?

LA MUSE

Va, povre sot, son celeste regard,
La revoyant, m'a redonné la vie [1].

Enfin, nous l'avons dit, il faut encore reconnaître l'influence des strambottistes dans deux pièces de Marot auxquelles bien peu de lecteurs français auraient d'eux-mêmes l'idée d'attribuer une origine italienne, tant elles semblent sentir notre terroir : la pièce sur une belle . .. poitrine et la pièce sur une vilaine .....poitrine (*épigrammes 78-79*) On ne peut nier, sans doute, que la poésie française, avait traité jadis, sous le titre de « blasons » des sujets comme ceux-ci. Mais il est deux points qu'on ne peut non plus contester : ces deux pièces sont contemporaines de celles de ses épigrammes où Marot a imité les strambottistes (1534) et les strambottistes, notamment Olympo de Sassoferrato, ont fort aimé les blasons de ce genre [2].

---

[1] Ed. citée, *épigramme 135*.

[2] On sait que les deux pièces de Marot sur une belle et sur une vilaine poitrine, écrites à Ferrare vers 1535, suscitèrent en France une série d'imitations ; que chaque partie du corps féminin trouva son avocat ; que les plus loués de ces blasons

Que les pièces galantes de Marot — assez peu nombreuses d'ailleurs — aient des qualités vraiment originales, qui en douterait ? S'il manque un peu d'imagination, il a une bonhommie, il a une finesse, il a souvent jusque dans ses pointes un goût d'un parfum bien français. Toute cette partie de son œuvre, n'en relève pas moins des strambottistes ; sans eux, elle n'aurait point les principaux caractères qu'elle a; sans eux, elle n'aurait probablement pas existé.

*
* *

Plus abondante, plus italienne fut l'œuvre amoureuse de Sainct-Gelays.

---

furent ceux du front, du sourcil, du soupir, de la larme, par Maurice Scève; que plusieurs sont absolument orduriers. J'ai dit plus haut qu'Olympo de Sassoferrato avait blasonné en *strambotti* toutes les parties du corps d'une de ses dames. J'ajoute ici que ces *strambotti* étaient imprimés avant que les poètes français commençassent leur concours de blasons et qu'Olympo fut connu, estimé et imité en France : en 1555, la Taysonnière, dans la préface d'un recueil cité plus bas, donne Olympo, avec l'Arioste, Bembo, Pétrarque et Rinieri, comme un des poètes dont des *strambotti* ont été traduits en France; on voit donc que cet Olympo, pourtant si médiocre, fut estimé chez nous à l'égal des plus grands. Pour moi, il n'y a aucun doute : les *Blasons anatomiques du corps féminin*, composés par Marot, Scève, Heroët, Eustorg de Beaulieu, etc., ont été provoqués par les *strambotti* d'Olympo. Ces blasons ont été réédités récemment sur l'édition de 1550 par le bibliophile Ad.B., à Paris, chez Sansot, 1907.

C'est qu'il demeura longtemps en Italie et qu'il y vint très jeune. Quels projets d'avenir avait-il en tête quand il partit pour l'Université de Bologne ? Je ne le sais. Mais quand il la quitta, il avait certainement conçu les plus hautes ambitions. Il avait entendu parler d'un royaume où l'on ne choisissait les premiers ministres que parmi les poètes. On lui avait dit cent fois que, dans toutes les cours de la Péninsule, pour obtenir de belles amours, de lourds écus, de bonnes places et de la considération, il suffisait de couplets qu'on s'en allait chantant. Comment donc, jeune et portant un nom connu, possesseur d'une belle voix et d'un esprit ingénieux, n'aurait-il pas rêvé pour lui-même la destinée du ministre de Ferrant II ou, à tout le moins, celle du poète officiel de César Borgia ? Il se mit donc en mesure de réaliser ce rêve orgueilleux. Il négligea d'apprendre du droit et de la théologie. Mais il apprit à chanter, à composer des airs, à tourner des madrigaux. Il lut avidement les poètes en vogue et naturellement les plus récents [1] : Sannazar, dont il traduisit un sonnet [2] ; Berni, auquel il emprunta

---

[1] Quelques anciens aussi. Le sonnet VII : *Il n'est point tant de barques à Venise* (édition Blanchemain, t. I, p. 288), est imité du fameux sonnet attribué à Burchiello : *Non son tanti babbion nel Mantovano*.

[2] *Ibid.*, t. I, p. 78. Imitation signalée par M. Francesco Torraca dans *Gli imitatori stranieri di Jacopo Sannazaro*, Roma, 1882, Loescher, p. 36.

sa description ironique d'une beauté fanée[1] ; Arioste, auquel il prit avant Desportes la si jolie élégie : *O nuit, jalouse nuit contre moi conjurée*[2], et avant du Bellay la plainte de Roland apprenant qu'Angélique s'est donnée à Médor[3] ; mais surtout il lut et relut les strambottistes, décidé à devenir le Séraphin de la France, à être comme Séraphin un prince de l'épigramme, à mettre lui-même comme lui ses vers en musique, et comme lui à les chanter, à ne jamais les publier, à les faire toujours passer pour des improvisations.

Lorsqu'il franchit de nouveau les monts, je pense qu'il avait déjà dans ses poches une bonne provision d'impromptus. Les plus anciens qu'il ait composés sont probablement ceux qui figurent dans le manuscrit qui appartenait, quand Blanchemain fit son édition, à M. le marquis de la Rochetulon et dans lequel l'éditeur de Sainct-Gelays a cru qu'il fallait reconnaître le manuscrit offert par François I[er] à Hélène de Culant. Ce sont uniquement des épigrammes. Il y en a de toutes les longueurs ; mais il y

---

[1] *Ibid.*, t. I, p. 284, sonnet V : imitation signalée par La Monnoye, qui a remarqué aussi que du Bellay, dans les *Regrets*, avait traduit ce sonnet de Berni.

[2] *Ibid.*, t. III, p. 99. Imitation signalée par M. Francesco Flamini dans ses *Studi di Storia letteraria italiana e straniera*, Livorno, 1895, Giusti.

[3] *Ibid.*, t. II, p 108, 109, dizains 35-36. Comparer *Furioso*, XXXIII, 62-63 et *Olive*, 47.

en a surtout de dix et de huit vers. Trois ou quatre furent publiées en 1534 dans un recueil intitulé : *Les Fleurs de la poesie françoise*. En voici une qui n'est guère qu'une traduction d'un *strambotto* de Séraphin :

Ung autre amoureux parle à sa dame et la supplye ne luy estre chiche de doulx regards pour maintenir sa vie.

Si je maintiens ma vie seulement
Par ton regard, qu'est-ce que je feray
Si tu le donne autre part ? — Je mourray,
Et toy bientost après certainement ;
Car lorsque Mort finera mon tourment,
Te sentiras sans force et sans valeur,
Puisque vivons l'un de l'autre aisément,
Moy de ton œil et toy de ma douleur [1].

Vivo sol de mirarti : ah dura impresa :
Tu te nascondi : e converra chio mora.
Ma se salvar mi puoi con poca spesa
A che pur fuggi fuggi un che tadora ?
Che so : se al viver mio non dai difesa :
Io moro : et tu poi me non campi una hora.
Che lun per laltro vive : e pasce el core.
Io del tuo aspecto : et tu del mio dolore [2].

---

[1] Éd. citée, t. III, p. 7.

[2] Je reproduis ce texte avec son orthographe et sa ponctuation tel que le donne l'édition *princeps* (Rome, 1502, chez Besicken), feuillet b 5, verso. Ce précieux volume m'a été obligeamment prêté par M. Hugues Vaganay. Dans l'édition de 1548, ce *strambotto* est à la page 125.

Voici, maintenant, une pièce traduite du premier *strambotto* de Philoxeno et l'on notera que la disposition des rimes y est tout italienne :

Quand je vous veux descouvrir mon martyre,
Mon œil, ma langue et mon cœur sont en guerre :
L'œil veut parler, mais il ne sait mot dire ;
La langue sait, mais peur l'estraint et serre ;
Le povre cœur se travaille et souspire ;
Mais que luy vaut endurer sans requerre ?
Alors ma peine à l'œil se recommande ;
Car œil qui pleure assez prie et demande.

(Edit. Blanchemain, t. II, p. 49.)

Quando, madonna, i vengo a contemplarte,
Gli occhi, la lingua e il cor fan guerra insieme.
Gli occhi vorian, ma non sanno parlarte,
La lingua il sa, ma per suspecto teme ;
Il cor alhor se struge a parte a parte,
Che scoprir non po il mal che dentro il preme.
Ma infine agli occhi ognun se aricomanda,
Perche un piatoso sguardo assai dimanda.

Autre traduction littérale ou peu s'en faut :

Fortune monstre assez sa cruaulté
En m'esloignant du lieu ou gist mon cueur ;
Amour me rend serf de vive beaulté
Et n'adoulcist vostre extresme rigueur ;
Le Ciel n'a point pitié de ma langueur ;
Nature aussy ne m'a pas figuré
Pour estre à vous en grace mesuré.
La Mort souhaite et Mort de moy n'a cure ;

Contre moy donc ensemble ont conjuré
Fortune, Amour, le Ciel, Mort et Nature.

(Édit. Blanchemain, t. III, p. 5.)

Amor me ha acceso de tua gran belleza ;
Fortuna ognhor da te mi ten lontano ;
Il ciel me privo al nascer de richeza ;
Natura m' ha creato turpe e strano ;
Morte ognhor chiamo et quella mi dispreza,
Per far che ogni disegno mio sia vano :
Cosi han jurato de stentarmi forte
Amor, fortuna, il ciel, natura et morte.

(Philoxeno, f. *b*, VII, recto.)

Imitation plus libre ; mais tout le sel de la pièce est dans le trait final, qui est de Philoxeno :

A UNE TENANT UN FLAMBEAU

L'heureux flambeau qui faisant son office
Entre vos mains, Madame, se consume,
Ressemble à moy, qui en vostre service
Plus me desfais quand plus fort je m'allume,
Bien que mon feu moins apparoisse et fume.
Mais comme à luy si l'heur m'estoit venu
D'estre en vos mains par quelque endroit tenu,
Las ! mon grand feu seroit mieux paroissant ;
Car le flambeau moindre y est devenu,
Et je suis seur que j'irois en croissant [1].

(Édit. Blanchemain, t. II, p. 101.)

---

[1] Même image dans un sonnet d'Amadis Jamin, éd. de 1579, p. 180 : Ce flambeau tout en feu qui reluist devant nous.

Non consumar candele per dilecto
Quando al ciel fundi la tua oratione,
Ma fa ch' io vengi inanti al tuo conspecto
Ognhor che adori con devotione,
Perche una flamma ardente ho dentro al pecto,
Che abrusa piu che ura al paragone,
E la candela tua durera poco,
Ma ognhor chio miro in te cresce il mio foco.

(*Id.*, f. *c*, VI, verso.)

Y a-t-il chez Sainct-Gelays beaucoup d'épigrammes ainsi traduites des strambottistes ? Ce n'est pas probable. Sans doute les *strambotti* sont en partie ou perdus ou enfouis dans des livres aujourd'hui presque introuvables. Un grand nombre de ces poèmes légers n'ont même jamais été imprimés : le *strambotto* était une pièce improvisée et faite pour être chantée ; un soir il avait un grand succès, le lendemain il était oublié. On peut donc très bien admettre que Sainct-Gelays n'a pas connu certains *strambotti* autrement que pour les avoir entendu chanter en Italie et qu'il a dû traduire des pièces que jamais nous ne retrouverons Cependant il est vraisemblable que les meilleurs spécimens de l'art des strambottistes ont été publiés ; or, après bien des recherches, j'ai constaté que ni chez Séraphin, ni chez Philoxeno, ni chez aucun de leurs émules, Sainct-Gelays n'a fait de vrais larcins en dehors de ceux que nous venons de citer.

Il n'en est pas moins pour eux un débiteur insigne : car à chaque instant on retrouve chez lui, — et M. Fr.

Flamini l'a déjà noté[1], — la manière du poète aquilain, sa phraséologie, ses sujets : la guerre des yeux contre le cœur, à moins que ce ne soit celle des yeux contre la bouche, et les cœurs qui émigrent hors des poitrines, et les galanteries sur des anneaux ou sur des jarretières. A son tour, le poète français se plaint d'être soumis à plusieurs tyrans : Fortune, Amour et Mort. A son tour, il se compare à la salamandre, dont l'existence lui semble moins étonnante que la sienne : car, si elle vit de feu, lui-même vit de regard. A son tour, il conte une histoire d'incendie, et une belle histoire : ce fut Amour qui mit un jour le feu à la maison de la dame aimée par le poète, et ce jour là la belle vit brûler tout ce qui était à elle : son ami par dedans et par dehors son bien[2]. A son tour surtout, Melin fait des pointes et encore des pointes.

Il y a cependant dans tout cela une certaine originalité D'abord dans la métrique. Déjà Marot, tout en conservant d'ordinaire à l'épigramme amoureuse le nombre de vers que lui avaient donné les strambottistes, avait du moins refusé de terminer son octave par deux rimes plates, disposition trop italienne. Sainct-Gelays fut encore plus indépendant. S'il fit parfois, lui aussi, de l'épigramme amoureuse une octave, si dans cette octave il adopta à l'occasion la disposition des rimes qui était celle du *strambotto*,

---

[1] Ouvrage cité, p. 267.
[2] Édition Blanchemain, t. III, p. 54, 72, 37, 19 et 20, etc.

le nombre des vers dans ses épigrammes est beaucoup plus varié que dans celles de Marot : chez lui le *strambotto* a donc souvent ou moins ou plus de huit vers.

Et puis, si sa plume est plus polissonne que celle de la plupart de ses modèles, ce qui est une fâcheuse originalité, elle est en revanche, ce qui fait honneur à son bon sens, moins alambiquée. Il ne vécut pas en vain dans le milieu si français de Fontainebleau ; son goût y apprit à faire un choix parmi les conceptions des strambottistes, et, trop charmé par leurs finesses, il ne se laissa pas trop séduire par leurs hyperboles.

V

MAURICE SCÈVE ET L'ÉCOLE LYONNAISE

Melin de Sainct-Gelays avait été en partie préservé contre le mauvais goût de Séraphin par l'influence de Marot et par l'air de la Cour. Un autre poète n'eut pas les mêmes défenses Celui-ci vivait non pas à la Cour, mais dans la plus bourgeoise des sociétés ; le cénacle où il lisait ses vers avait pour muses non pas des duchesses, mais une courtisane et la femme d'un marchand de cordes ; il habitait non pas Paris ou Fontainebleau, mais une ville de province qui a toujours passé pour être en France un des foyers de la préciosité Cette ville était Lyon et ce poète s'appelait Maurice Scève. Dans ce milieu foncièrement

provincial et bourgeois, le clinquant des strambottistes italiens devait obtenir un succès sans réserve [1].

A la dame qui lui prit son cœur, Maurice Scève donna, comme Chariteo, un nom mythologique. Si ce ne fut pas tout à fait le même nom, ce fut cependant un des noms de la Lune: *Délie* [2]; et il s'évertua à comparer cette Délie à la déesse de Délos, s'ingéniant sinon à répéter les fadaises de Chariteo, du moins à en imaginer d'analogues Voit-il sa dame en songe ; il la tient, mais comme Endimion tint la Lune (dizain 126). Veut-on savoir la différence entre Délia et Délie : celle-là chasse les bêtes, et celle-ci les cœurs ; l'une a pour armes des flèches, et l'autre des yeux ; mais les bêtes fuient la déesse, et les cœurs suivent la dame (dizain 131). Autre jeu de société : si

---

[1] Sur l'école lyonnaise on lira avec beaucoup de profit l'étude de M. Albert Baur : *Maurice Scève et la renaissance lyonnaise*, Paris, Champion, 1906 ; cependant l'influence immense des strambottistes sur Maurice Scève n'a pas été soupçonnée par M. Baur. Voir aussi Guido Menasci, *Nuovi saggi di letteratura francese*, Livorno, Belforte, 1908, p. 75-157 : *la scuola di Lione*.

[2] Peut-être a-t-il emprunté ce nom à l'un des disciples de Chariteo et de Serafino, Riccho. Cependant il ne lui a pris aucune pièce. Entre Riccho et Scève il n'y a d'autres ressemblances que celles qui doivent nécessairement exister entre deux élèves des mêmes maîtres. J'ai eu entre les mains l'édition suivante : *Opere de Antonio Riccho Neapolitano intitulata Fior de Delia, Stampata novamente.* (A la fin): Impressum Venetiis per Maestro Manfredo Bono da Monteferato da Sustrevo. MDVIII. (Collection de M. Hugues Vaganay.)

la Lune par la rosée qu'elle fait tomber humecte les feuilles et les fleurs, Délie par les pleurs qu'elle arrache au poète reverdit ses espérances ; celle-là accroît la douleur des malades, et celle-ci la souffrance de son amant (dizain 282). Tous les noms de la Lune conviennent d'ailleurs à la dame lyonnaise, comme l'explique le dizain 22 :

Comme Hecaté tu me feras errer
Et vif et mort cent ans parmy les Umbres ;
Comme Diane au ciel me resserrer,
D'ou descendis en ces mortelz encombres ;
Comme regnante aux infernales umbres
Amoindriras ou accroistras mes peines.
   Mais comme Lune infuse dans mes veines
Celle tu fus, es et seras DELIE,
Qu'Amour à[1] joinct a mes pensées vaines
Si fort que Mort jamais ne l'en deslie.

Décorée du nom mythologique qu'avait porté la dame de Chariteo, la dame de Maurice Scève fut chantée, suivant le mode qui avait eu les préférences de Séraphin, en madrigaux à pointe épigrammatique. Scève ne composa pas de sonnets[2]. On a dit qu'il avait reculé devant les difficultés du genre. Mais c'est bien peu probable : car, loin d'être rebuté par les difficultés, il les cherchait plutôt, choisissant chez

---

[1] Contrairement à notre usage, Maurice Scève met l'accent sur a verbe et ne le met pas sur a préposition.
[2] Dans sa *Délie*.

ses modèles ce qu'ils avaient de plus compliqué, pour le compliquer encore. La vérité est qu'il s'est demandé quelle était la forme la plus usitée en Italie, et il a conclu que ce n'était pas le sonnet : contre 150 sonnets environ, des éditions de Séraphin lui offraient, en effet, plus de 350 épigrammes, et il n'avait pas de peine à reconnaître que les sonnets étaient pour la plupart des répliques médiocres des *strambotti* [1] ; c'était aussi le *strambotto* qu'avaient aimé les successeurs immédiats de l'Aquilano.

Décidé à mettre, comme Séraphin, l'histoire de ses amours en épigrammes, Maurice Scève emprunta aussi au poète d'Aquila tout l'arsenal de ses images.

Vous retrouverez chez lui la lutte sans issue des larmes contre le feu et pour expliquer ce prodige la comparaison du bois vert :

Mes larmes donc n'ont-elles peu estaindre
Mon feu, ou luy mes grandz pleurs dessecher ?
Non : mais me font, sans l'un l'aultre empecher,
Comme boys vert, bruler, pleurer et plaindre [2].

---

[1] Les *strambotti* sont au nombre de 364 et les sonnets au nombre de 165 seulement dans l'édition de 1548: si plusieurs de ces *strambotti* ne sont pas de Séraphin, plusieurs des siens ont dû se perdre. Dans l'édition *princeps*, il y a 89 sonnets et 207 *strambotti*, et les *strambotti* sont en tête, comme plus importants.

[2] Dizain 334. Cf. Séraphin, éd. de 1548, p. 143 :

Che ben dimostra dentro il foco ardente
Il mio muggir, le lacrime ch'io spendo ;
Che un verde legno mentre il foco sente
Sempre da i capi humor getta gridando...

Vous y retrouverez et la salamandre et le ver luisant, qui, semblable au poète, brille pendant la nuit, mais paraît obscur pendant le jour, et les montagnes qui sont d'autant plus froides qu'elles sont plus près du soleil (dizain 354) :

Quand (ô bien peu) je voy aupres de moy
Celle qui est la Vertu et la Grace,
Qui paravant ardois en grand esmoy,
Je me sens tout reduict en dure glace.
  Adonc mes yeulx je dresse a veoir la face,
Qui m'a causé si subit changement :
Mais ma clarté s'offusque tellement,
Que j'ars plus fort en fuyant ses destroitz :
Comme les Montz, lesquelz communement
Plus du Soleil s'approchent plus sont froidz.

Vous y retrouverez l'histoire du cœur mis en guise de bouclier autour d'un autre cœur, mais vous la retrouverez compliquée d'une histoire de dé, et le dialogue à deux personnages transformé en dialogue à trois personnages :

Ouvrant ma Dame au labeur trop ardente,
Son dé luy cheut; mais Amour le luy dresse :
Et le voyant sans raison evidente
Ainsi troué, vers Delie s'addresse.
  C'est, luy dit-elle, affin que ne m'oppresse
L'aiguille aigue et que point ne m'offence.
  Donc, respond il, je croy que sa deffence
Fait que par moy ton cœur n'est point vaincu.

Mais bien du mien, dy je, la ferme essence
Encontre toy luy sert tousjours d'escu[1].

Vous y retrouverez la dame — ceci est une conception de Tebaldeo, non de Séraphin — qui par un jour d'hiver triomphe à la fois du soleil et de la neige (dizain 124):

Si Apollo restrainct ses raiz dorez,
Se marrissant tout honteux soubz la nue,
C'est par les tiens de ce Monde adorez,
Desquelz l'or pur sa clarté diminue.
Parquoy soubdain qu'icy tu es venue,
Estant sur toy, son contraire, envieux,
A congelé ce Brouas pluvieux,
Pour contre lustre a ta divine face.
Mais ton tainct frais vainct la neige des cieulx,
Comme le jour la clere nuict efface.

Vous y retrouverez le poète demandant le trépas à qui ne peut le lui accorder (dizain 107):

Fortune forte a mes voeutz tant contraire,
Oste moy tost du milieu des Humains.
— Je ne te puis a mes fureurs attraire :
Car ta Dame à ma roue entre ses mains.
— Et toy, Amour, qui en as tué maintz?

---

[1] Dizain 332. Cf. Séraphin, édition de 1548, p. 126 :
E quando gli vuoi dare il colpo crudo
Se copre il suo, del mio fa targa et scudo.

— Elle à mon arc pour nuire et secourir.
— Au moins toy, Mort, vien a coup me ferir.
— Tu es sans Cœur, je n'ay puissance aulcune.
— Donc (que crains-tu ?) Dame, fais me mourir,
Et tu vaincras Amour, Mort et Fortune.

Si la pièce est plus compliquée que le *strambotto* de Séraphin cité tout à l'heure, c'est que celui-ci a été par Maurice Scève combiné avec le suivant, qui est aussi de Séraphin :

Mon cœur, avec qui es-tu ? — J'ai trois maîtres. — Qui est le premier ? — Un enfant aveugle plein de tromperies. L'autre est la mère des confusions, sourde aux affections, cruelle aux années heureuses. Le troisième est une dame qui a trois caractères : elle est envieuse, elle est inquiète, elle change à chaque instant d'habits. — Ah ! combien misérable est ton sort, puisque tu sers Amour, Fortune et Mort [1].

A côté d'épigrammmes où vous reconnaîtrez les

---

[1] *Ibid.*, p. 172 :
Cor mio, con chi stai tu ? — Ho tre patroni.
— Chi e il primo ? — Un fanciul cieco pien d'inganni.
L'altro e la madre delle confusioni,
Sorda a gli affetti e cruda a i felici anni.
L'altro e una dona, ch'a tre conditioni :
Invida, inquieta e ogni hor se scambia i panni.
— Ahi, come e miserabil tua sorte,
Poi che servi ad amor fortuna e morte.

images de Séraphin, tantôt reproduites telles quelles, — et c'est rare, car Maurice Scève n'est pas copiste, — tantôt arrangées, développées, compliquées[1], vous en trouverez un grand nombre d'autres où l'auteur de la *Délie* s'est efforcé non pas de paraphraser les conceptions de son maître, mais d'en inventer de semblables. C'est une imitation moins directe, mais non moins certaine. Ce ne sont point les mêmes traits, mais c'est le même goût.

Pour décrire l'abondance de ses larmes ou l'intensité de sa flamme, Scève ne répète précisément aucune des hyperboles que nous citions : mais il en imagine qui sont aussi extravagantes, si elles ne le sont pas davantage. Il défie la fournaise d'une usine de Lyon

---

[1] Ainsi, le dizain 158 amplifie, par une description du vent, les deux premiers vers d'un *strambotto* de Séraphin (éd. cit., p. 168) :

Quando tu parli il vento fai tacere,
E par sempre che brami d'ascoltarte.

Les deux derniers vers du même *strambotto* ont fourni le dizain 160 par une simple prolongation de l'antithèse :

Al vento tu dai pace, al ciel, la terra,
Et a me solo una perpetua guerra.

Le dizain 197 amplifie le premier quatrain du sonnet *Dolce nimica, il mio gridar si forte :* pour faire dix vers avec quatre, Scève a fait jouer un rôle à plusieurs parties de sa personne, alors que Séraphin n'en faisait jouer un qu'à l'âme. Comparer encore le dizain 98 aux *str. Ecco la notte : il sol..., Ecco la notte : il ciel..., La notte riede ;* le dizain 239 aux *str.: Soglion li canti...,* et *Se da poca acqua...*, etc.

d'élever son haleine aussi haut que la fumée de ses soupirs et le canon de faire un bruit aussi terrifiant que ses sanglots (dizain 360). Il baisse la tête pour que Délie ne les fasse pas périr tous les deux : lui, par son regard ; elle, par réflexion (dizain 186). Il brûle en voyant le portrait de sa dame ; que deviendrait-il s'il la voyait vivante ? Sans doute, il tomberait en cendres (dizain 288). De fait, il finit par être calciné ; et, de tout son être, il ne lui reste plus alors que son œil pour apitoyer Délie, que sa bouche pour crier merci (dizain 82). Craignant que son corps réduit en cendre ne soit enlevé par le vent, il fait couler de ses yeux un ruisseau pour donner à cette cendre un peu de consistance (dizain 13). Et quelles singulières histoires il nous conte ! Un jour d'été, Délie avait chaud ; Amour l'éventa ; il excita ainsi la flamme qui brûlait aux yeux de la belle ; les cheveux du dieu prirent feu. « Tu rends donc le mal pour le bien, » dit Amour. Et Délie de répondre : « C'est ta faute, car c'est toi qui avais allumé le feu en moi » (dizain 63). Un autre jour, Amour pleurait. Délie s'étant mise aussi à pleurer par compassion, Amour lui essuya les yeux avec une éponge ; puis il la tendit au poète : « Voilà, » lui dit-il, « de l'eau pour éteindre ton feu. » Mais, au lieu d'eau, l'éponge exprima des flammes (dizain 302). Veut-on savoir pourquoi le cercueil de Maurice Scève sera placé un jour, comme le montre une image, — la dernière du livre, — entre deux cierges et à côté d'un seau d'eau bénite ? Ce sera pour montrer à Délie que, même après sa mort, son

amant brûle et pleure par la faute d'une ingrate (dizain 447).

De même qu'il met sa coquetterie à rivaliser ainsi avec son modèle d'esprit et d'imagination pour dire le feu qui le brûle, Maurice Scève, au lieu de copier les variations exécutées par Séraphin sur l'anneau et sur le miroir de sa belle, se fait un honneur d'en composer de plus brillantes encore. Lui aussi reproche au miroir de ne pas dire toute la vérité et engage sa dame à chercher dans le cœur de l'amant une image plus fidèle ; est-ce à dire que le miroir prête à Délie, comme à la maîtresse de Séraphin, des qualités qui en réalité lui manquent ? Non ; tout au contraire : dans le miroir, Délie ne voit que « ses mouvements, sa couleur et sa forme » ; ce qu'elle trouvera « vive » dans le cœur du poète, c'est sa vertu (dizain 229). Aussi il ne s'explique point qu'elle aille sans cesse devant le miroir pendu à un clou et qu'elle ne daigne pas regarder le cœur du poète qui est toujours auprès d'elle ; et cependant n'importe quelle dame peut être enclose dans ce miroir ; dans ce cœur, aucune autre que Délie n'a pu entrer (dizain 257). L'œil de la belle, que chantait Séraphin, bien qu'il mît les cœurs en miettes, ne brisait pas un verre fragile ; c'est, sans doute, que cet œil n'avait pas autant de force que l'œil de Délie : car, un jour, celle-ci entendit son miroir qui la suppliait de baisser les yeux : « Pourquoi donc ? » demanda-t-elle. « Parce que ta divine image, » répondit-il, « me brûle et me gèle, comme elle fait des hommes » (dizain 230).

Si Séraphin avait pu lire ces jolies choses, il eût été ravi d'avoir suscité un élève qui lui faisait tant d'honneur. Mais je crois bien qu'il aurait brisé son luth de dépit et renoncé pour jamais à faire de l'esprit sur des anneaux, s'il avait lu ce chef-d'œuvre (dizain 347) :

Heureux joyau, tu as aultrefoys ceinct
Le doigt sacré par si gente maniere,
Que celle main, de qui le pouvoir sainct
Ma liberté me detient prisonniere,
Se faignant ore estre large aulmosniere,
Te donne a moy, mais pour plus sien me rendre.
Car, comme puis en te tournant comprendre,
Ta rondeur n'à aulcun commencement,
Ny fin aussi, qui me donne a entendre,
Que captif suis sans eslargissement [1].

Très fiers que leur ville ait produit en Maurice Scève le principal précurseur de la Pléiade, les Lyonnais voudraient expliquer uniquement par l'air qu'on respire entre leurs deux fleuves la naissance de la *Délie*. Ils exagèrent. Mais on peut leur accorder que, pour être capable de se plaire si entièrement à l'extravagante préciosité des strambottistes, — et de la dépasser, — il fallait, en

---

[1] Quelques-uns de ces vers ont été imités par Pontus de Tyard, comme l'a fait observer M. Francesco Flamini dans un article publié par la *Revue de la Renaissance*, t. I, n° 1.

effet, être né à cent trente lieues de Paris et dans une ville à demi italienne, comme Lyon l'était alors. Je m'empresse d'ajouter que personne mieux qu'un Lyonnais n'était susceptible d'être choqué par la frivolité de Séraphin et que l'influence du milieu et du climat lyonnais se reconnaît dans ce que Scève change à son modèle, comme elle se reconnaît dans ce qu'il en conserve.

*
* *

Il le corrige, en effet, et si bien que tout en étant par beaucoup de caractères infiniment plus près de lui que Sainct-Gelays, il en est par certains caractères infiniment plus loin.

Il l'ennoblit d'abord, il l'épure. Il lui laisse ses appels au plaisir, ses éternels conseils de profiter du temps qui vole. Toutes les images hyperboliques qui servaient chez le poète aquilain à décrire une flamme sensuelle, le poète lyonnais s'en empare, mais pour décrire une flamme très pure.

Sans doute, il lui échappe bien quelque part un cri de malédiction contre l'honnêteté de son amour (dizain 41):

> Que m'à valu d'aymer honnestement
> En saincte amour chastement esperdu,
> Puisque m'en est le mal pour bien rendu ?

Il lui arrive aussi ailleurs de se représenter avec une jalouse fureur et de dire assez crûment le bon-

heur dont jouit le mari de sa dame (dizain 161). Mais ce sont là de rares moments dans sa vie amoureuse. D'habitude, il se félicite que Délie, ayant donné son corps à un autre, lui ait réservé à lui-même « son cœur et sa chaste pensée » ; il estime que sa part ainsi est la meilleure parce qu'elle est à l'abri de la la Mort (dizains 134, 135) ; il se vante hautement (dizain 413) de la satisfaction, de l'heur que lui ont donné

Honneste ardeur en un tres sainct desir,
Desir honneste en une saincte ardeur
En chaste esbat et pudique plaisir ;

et, résumant en un dizain tout platonicien l'histoire de sa passion, il conte comment, attiré d'abord par la beauté de sa dame, il fut ensuite, pour leur bonheur à tous les deux, conquis par sa vertu (dizain 306):

Ta beaulté fut premier et doulx Tyran
Qui m'arresta tres violentement ;
Ta grace apres, peu a peu m'attirant,
M'endormit tout en son enchantement ;
. . . .
Mais ta vertu, par sa haulte puissance,
M'esveilla lors du sommeil paresseux,
Auquel Amour, par aveugle ignorance,
M'espouvantoit de maint songe angoisseux.

Mieux encore que cette pièce, dont F. Brunetière a fait ressortir l'importance [1], le titre même du poème

---

[1] F. Brunetière. *Un précurseur de la Pléiade, Maurice Scève*, dans les *Études critiques*, 6e série.

en traduit l'idée principale : *Délie ou l'objet de la plus haute vertu.* Et peut-être ce nom de Délie, choisi évidemment, d'abord en souvenir de Tibulle et de Chariteo, puis pour tous les rapprochements ingénieux qu'il permettait de faire entre la dame de Lyon et la déesse de Délos, a-t-il été choisi aussi, — bien que ce ne soit pas du tout certain, — parce que le poète y vit l'anagramme de *l'Idée.*

En même temps qu'il vise à la noblesse, Maurice Scève tend à la profondeur. On sait qu'il n'atteint le plus souvent qu'au galimatias. Faut-il s'en étonner, quand on songe qu'il emploie à dire des choses profondes la phraséologie que Séraphin avait inventée précisément pour masquer un manque de profondeur? Mais si les efforts de Scève furent un peu vains, ils n'en furent pas moins louables. En tout cas, rien n'est plus évident que ses intentions ; et un seul exemple suffira, si l'on peut dire, pour les faire toucher du doigt. Je citais tout à l'heure, avec la traduction qu'en a donnée Melin de Sainct-Gelays, le *strambotto* de Séraphin qui tombe sur cette pointe : « Nous vivons l'un de l'autre, moi de ton regard et toi de mon martyre. » Le voici chez Maurice Scève, ce *strambotto*, mais le voici bien transformé : car s'il aboutit encore à la même pointe, c'est par un autre chemin, très obscur, très savant, tout hérissé de psychologie (dizain 248) :

Ce mien languir multiplie la peine
Du fort desir, dont tu tiens l'esperance,

Mon ferme aymer t'en feit seure et certaine,
Par lon travail, qui donna l'asseurance.
  Mais toy estant fiere de ma souffrance,
Et qui la prens pour ton esbatement,
Tu m'entretiens en ce contentement
(Bien qu'il soit vain) par l'espoir, qui m'attire,
Comme vivantz tout d'un sustantement,
Moy de t'aimer, et toy de mon martyre.

Cette profondeur qu'il essaie de mettre dans ses vers, Maurice Scève tente de la mettre aussi dans la disposition de son poème. Séraphin avait jeté ses *strambotti* aux quatre vents, insouciant de les fixer sur le papier, à plus forte raison de les arranger dans un ordre systématique[1]. Chacune de ces pièces légères vivait indépendante des autres, ou plutôt elle n'avait eu vraiment qu'un jour de vie, celui où l'auteur l'avait pour la première fois chantée sur le luth. Maurice Scève voulut que ses épigrammes réunies formassent un poème, et qui fût harmonieux. Il eut seulement des épigrammes, et des épigrammes de dix vers, préférant à l'octave italienne le dizain français, porté par Marot dans le genre badin à un haut degré de perfection. Et il disposa ses dizains, comme l'a fait remarquer F. Brunetière, dans un ordre méthodique, pour ne pas dire cabalistique. Il les groupa neuf par neuf, et il forma autant de

---

[1] Ses éditeurs ont essayé de le faire ; ils ont généralement groupé ses *strambotti* d'après les sujets.

groupes de neuf qu'il en fallut pour que le total représentât le produit du carré de trois par le carré de sept[1]. Ce fut donc une mystérieuse combinaison des trois nombres sacrés : trois, le nombre des personnes de la Trinité et des vertus théologales ; sept, le nombre des sacrements et des péchés capitaux ; neuf, le nombre des chœurs des anges. Ce fut une composition tout artificielle et très compliquée, qui rappellait le moyen âge. Et rien n'est curieux comme ce souci de l'ordre poussé jusqu'à la superstition chez un disciple de Séraphin.

A la complexité de ce plan, au caractère sérieux de l'œuvre, aux intentions morales de l'auteur, on reconnaît sans peine le Lyonnais. Mais ici non plus il ne faut pas exagérer l'influence du milieu. La vérité est que dans la *Délie* se sont mêlés avec plus ou moins de maladresse deux courants différents, qui tous deux venaient d'Italie. L'un était représenté surtout par les *strambotti* de Séraphin, l'autre l'était par l'œuvre de ceux qui pendant le premier tiers du XVIe siècle revenaient au platonisme.

A quelles sources Maurice Scève puisa-t-il de préférence son platonisme ? On ne le sait. Mais on peut affirmer qu'il connut plusieurs œuvres fameuses où étaient vantées les douceurs de l'amour honnête et

---

[1] Il y a, en outre, cinq dizains qui servent d'introduction et trois qui servent d'épilogue.

qui parurent avant qu'il conçût ou avant qu'il publiât sa *Délie* [1].

Il avait certainement lu, avant de composer un seul de ses dizains, les *Asolani* de Bembo, dont la première édition est antérieure de trente ans à la publication de la *Délie* et qui, plusieurs fois réédités jusqu'en 1545, furent cette année-là traduits en français [2]. Or, si ces dialogues, pris dans leur ensemble, sont un plaidoyer en faveur de l'amour sans épithète plutôt qu'en faveur de l'amour platonique, le seigneur Lavinello, qui conclut le débat, ne veut pas cependant admettre l'amour autrement qu'honnête: « Je vous supplye, dictes moy, Qui ne sçait que si j'ayme une dame vertueuse et gentille plus pour son bon esprit, honnestete, modestie, bonne grace, et autres parties du courage, que pour celles du corps, et non les per-

---

[1] Voir les études de M. Abel Lefranc: *le Platonisme et la littérature en France à l'époque de la Renaissance* dans la *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1896, p. 1-44; *Marguerite de Navarre et le platonisme de la Renaissance* dans la *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, 1897 1898; *le Tiers livre de Pantagruel et la Querelle des Femmes* dans la *Revue des Etudes rabelaisiennes* de 1904, p. 1-10, 78-109. Voir notamment ce qui est dit dans ce dernier article des œuvres de Jean Bouchet et de la *Parfaicte Amye* d'Heroët.

[2] *Les Azolains de Monseigneur Bembo, de la Nature d'Amour, traduictz d'italien en françoys* par Jehan Martin... M.D.XLV. Imprimé à Paris par Michel de Vascosan, pour luy et Gilles Corrozet, libraires.

fections corporelles pour raison de soy, mais seullement pour ce qu'elles sont parure et decoration de celles de l'ame : Qui ne scayt, dy-je, si j'ayme ainsi, que mon amour sera bon et louable, consideré que la chose en tele sorte par moy desirée sera vertueuse et honneste ? »[1]. Et le vieillard qui dit le dernier mot fait une profession de foi nettement platonicienne : « Mais bon amour (comme vous estimez) n'est seulement desir de simple beaulte, ains de la parfaicte, celeste, eternelle et divine, non mortelle ou subjecte a changement et diminution et a laquelle ses beaultez transitoires nous peuvent indubitablement elever, pourveu qu'elles soyent contemplées comme requierent le devoir et la raison[2] ».

Scève n'avait pas non plus, sans doute, commencé encore son poème quand il lut *les Triumphes de la noble et amoureuse dame* par Jean Bouchet (première édition en 1530) et ses *Angoysses et remedes d'amour* (première édition en 1536), deux œuvres dont l'immense succès est attesté par de nombreuses éditions et dont l'inspiration est, d'ailleurs, plus chrétienne que platonicienne.

Il n'avait pas encore, je pense, écrit beaucoup de ses vers, ni peut-être aucun, quand il connut les *Trois dialogues de l'Amour* par Léon Hébreux : « livre bizarre, » dit excellemment M. Bourciez, « mé-

---

[1] Traduction de Jehan Martin, p. 125.

[2] *Id.*, p. 145.

lange de théories abstraites, de subtilités d'école, de rêveries, d'interprétations astrologiques appliquées à la mythologie et à ses fables, animé d'un souffle cependant et où se retrouve par endroits la poésie divine du philosophe grec [1].» Il avait paru à Rome en 1535 ; il eut un grand succès auprès des poètes de l'école lyonnaise, puisque l'un d'entre eux, Pontus de Tyard, en donna une traduction et on doit présumer qu'il parvint à Lyon très vite après son apparition.

Enfin, si la *Délie* était vraisemblablement assez avancée déjà, lorsque Heroët publia sa *Parfaicte Amye*[2] en 1542, nul doute que Scève, comme tout le monde autour de lui, s'en soit aussitôt délecté et que sa poésie s'en soit dès lors ressentie. Or, l'on trouvait bien, en général, dans la *Parfaicte Amye*, comme dans les *Azolains*, les louanges de l'amour sans épithète plutôt que celles de l'amour platonique ; mais le platonisme y était cependant parfois hautement professé :

> Il me souvient luy avoir ouy dire,
> Que la beaulté que nous voyons reluyre

---

[1] Bourciez, *Les mœurs polies et la littérature de cour sous Henri II,* Paris, Hachette, 1886, p. 121.

[2] *La Parfaicte Amye.* Nouvellement composée par Antoine Heroët, dict la Maison neufve. Avec plusieurs aultres compositions dudict autheur. On les vend a Lyon en la rue Mercière par Pierre de Tours, 1542.

Es corps humains n'estoit qu'une estincelle
De ceste là qu'il nommoit immortelle :
Que ceste cy, bien qu'elle fust sortie
De la celeste et d'elle une partie,
Si toutes foys entre nous perissoit,
Si s'augmentoit, ou s'elle decroissoit,
Que l'aultre estoit entiere et immobile.

Ainsi parle l'Ami à l'Amie, et l'Amie elle-même dit quelque part dans une page d'un très beau souffle qu'elle aspire au moment où elle verra face à face la beauté véritable dont ici-bas nous connaissons seulement des images :

Si suis je bien de ceste heure certaine,
Que reschappez de la prison mondaine
Irons au lieu, qu'avons tant estimé,
Trouver le bien, qu'avons le plus aymé ;
C'est de beaulté jouyssance et plaisir,
Dont nostre amour est ung ardent desir.
La reunis et nous recognoissants
Serons tousjours (non parfoys) jouyssants,
Et a jamais vivants amys ensemble.
Vertu voirrons, non pas, comme elle semble,
Mais comme elle est. La beaulté trouverons
Et la bonté ! La nous enyvrerons
De la liqueur, dont avons faict l'essay
Pour l'advenir[1]. Voyla ce que j'en scay,
Quant a present.

---

[1] Comparer le beau sonnet 113 de *l'Olive*, imité, d'ailleurs, de Bernardino Daniello.

*
* *

Ainsi inspirée à la fois d'œuvres platoniciennes et de *strambotti* aussi frivoles que prétentieux, la *Délie* ne pouvait être, malgré d'éminentes qualités, qu'un poème étrange, inégal et obscur. Maurice Scève n'en eut pas moins une influence assez profonde et assez durable.

Sur les poètes de la Pléiade elle ne fut pas aussi importante qu'on l'a dit, ou du moins elle fut surtout générale. Ce qui chez lui les piqua d'émulation, ce fut son sens de la composition, ce fut son goût pour l'unité de forme, ce furent ses efforts pour créer en France une poésie noble et distinguée. Mais seul d'entre eux, Pontus de Tyard fut vraiment séduit par le platonisme de sa passion et par la préciosité pédantesque de sa phraséologie.

Dans son petit milieu provincial, au contraire, Maurice Scève exerça une domination complète et prolongée. Autour de lui, puis après lui, dans la ville de Lyon et dans la région lyonnaise, nombreux furent ceux qui poétisèrent à sa façon. On sait que les deux plus fameux représentants de son école furent deux poétesses : Louise Labé, la belle Cordière, en qui quelques-uns ont voulu reconnaître sa Délie, et Pernette du Guillet, qui plus vraisemblablement fut, quoique courtisane, cette Délie chantée avec tant de chasteté. Je n'ai presque rien à dire ici de leur œuvre, ni de celle des autres émules de

Scève ; car leur influence se confond entièrement avec la sienne, ou plutôt s'efface entièrement derrière elle, et leur mérite est mince, en somme, au prix du sien.

Ce qu'il importe le plus de remarquer, je crois, c'est qu'élèves, comme lui, des strambottistes, ils poussèrent beaucoup plus loin que lui-même l'admiration pour leurs maîtres italiens. Lui, du moins, en faisant de l'épigramme un dizain, et un dizain où la disposition des rimes était assez délicate, substitua à l'octave de Séraphin et de Sasso une forme d'une certaine ampleur et d'une certaine noblesse. Pernette du Guillet, elle, fit des épigrammes de toutes les tailles et particulièrement des octaves, c'est-à-dire des pièces, qui, sauf pour la disposition des rimes, se rapprochaient beaucoup des *strambotti*. Il se rencontra même dans l'école lyonnaise un poète qui crut devoir copier tel quel le *strambotto* et lui conserver son nom italien. Ce fanatique de l'Italie s'appelait Guillaume de la Tayssonnière. Il vaut la peine de citer à titre de curiosité un de ses *strambotz* avec lesquels le culte des strambottistes atteignit chez nous son apogée ; car tout y est conforme à leur manière, le nombre des vers de la pièce, la disposition des rimes, l'image, le tour et la pensée :

Vous qui cherchés les tresors de l'Indie,
Perles, courails et autres rarités :
Ja n'est besoin que si loin lon mandie
Pour enrichir vos avares cités,
Ni équiper esquif, ou almadie,

Sujets aus vents sur la mer excités,
Puis qu'un régard régard[1] seul de madame
Peult enrichir le corps l'esprit et l'ame.[2]

Le recueil qui contenait des pièces tout entières, comme celle-ci, dansle goût de Séraphin et de Sasso, fut publié à Lyon en 1555[3]. Il y avait alors assez longtemps qu'en Italie le *strambotto* était démodé et que Séraphin avait cédé la primauté à Bembo Il y avait même alors cinq ou six ans que les chefs de la Pléiade, dédaignant les modèles qui avaient eu la prédilection de Scève et de l'école lyonnaise avaient mis le lyrisme français sous la discipline de Bembo et des bembistes.

---

[1] La répétition des mots est un procédé familier aux strambottistes.

[2] Ce *strambot* est certainement traduit de quelque Italien ; car on trouve exactement la même image dans un sonnet de Desportes : Marchands, qui recherchez tout le rivage more (éd. Michiels, *Diane*, I. s. 32) ; or, Desportes imite sans aucun doute, non La Tayssonnière, mais un poète italien que celui-ci avait imité.

[3] *Les Amoureuses occupations* de Guillaume de la Tayssonnière. A sçavoir strambotz, sonetz, chantz et odes liriques A Lyon, par Guillaume Rouille, 1555. — Les strambotz sont au nombre de 31. Chose curieuse, ce poète, qui dans l'épigramme copie l'Italie, n'a fait au contraire que des sonnets marotiques. (Sur ce sonnet marotique, inconnu des Italiens, voir le chapitre suivant.)

CHAPITRE II

A l'école de Bembo et des bembistes

I. Bembo et les bembistes. — II. L'*Olive* de du Bellay (1549-1550). — III. Les *Erreurs amoureuses* de Pontus de Tyard (1549). — IV. Les *Treize Sonnetz de l'honneste Amour* par du Bellay (1552). — V. Les *Amours* de Ronsard (1552). — VI. Les *Amours* de Baïf pour Méline (1552). — VII. Les *Amours* d'Olivier de Magny (1553). — VIII. L'ode de du Bellay *Contre les Pétrarquistes* (1553). — IX. La *Francine* de Baïf, la *Continuation* et la *Nouvelle Continuation des Amours* de Ronsard (1555-1556).

I

BEMBO ET LES BEMBISTES

« Sans toi, écrivait Nicolo Franco au moment de la mort de Bembo, nous devenions tous des Tebaldeo, » et toute l'Italie applaudit à l'éloge.

Qu'est-ce que Bembo avait donc fait pour mériter qu'on le remerciât ainsi d'avoir sauvé le goût public ? Il avait ramené le lyrisme amoureux à ses meilleures traditions.

Avec Séraphin et ses disciples, le *strambotto* avait failli détrôner le sonnet et la *canzone* : Bembo rendit

à ces nobles poèmes leur ancien prestige. Avec Tebaldeo et ses émules, le sonnet s'était habitué à combiner les rimes des tercets à peu près toujours de la même façon : Bembo reprit dans les tercets toutes les combinaisons délicates adoptées jadis par Pétrarque et il en imagina de nouvelles. Avec Tebaldeo, le sonnet, transformé en épigramme, se construisait tout entier pour le dernier vers : Bembo mit fin à cette fâcheuse monotonie. Avec Tebaldeo, mais surtout avec Séraphin et Sasso, le pétrarquisme avait transporté dans les poèmes les plus littéraires toutes les libertés de style de la poésie populaire (les à peu près, les négligences, les métaphores banales, surtout les répétitions faciles et les énumérations interminables) : Bembo n'eut pas de souci plus pressant que celui de la perfection impeccable de la forme, cherchant toujours la propriété du mot, l'élégance du tour, l'harmonie de la phrase, la bonne cadence du vers ; artiste plutôt que poète, écrivain irréprochable, dont le nom devait vite devenir synonyme de purisme. Avec Séraphin, le pétrarquisme s'était complu aux poésies de circonstances et ne s'était pas déplu aux descriptions voluptueuses; avec quelques-uns de ses disciples, il n'avait pas répugné au franc libertinage : Bembo fit connaître de nouveau à la poésie pétrarquiste et le sérieux des sujets et la décence du langage.

Ai-je besoin d'ajouter qu'aucune révolution littéraire ne supprime jamais tout le passé ? Au plus beau temps du règne de Bembo, on ne cessa point partout

en Italie, quoi qu'en dise Nicolo Franco, d'avoir une certaine estime pour Tebaldeo. Bembo, lui-même, dans sa jeunesse, avait été un des plus chauds admirateurs du poète ferrarais, et il lui en resta toujours quelque chose. Chez plusieurs de ses disciples, l'influence de ses sonnets à lui fut contrebalancée par celle des sonnets de Tebaldeo et par celle des sonnets de l'Arioste, écrits, certes, dans une langue excellente, mais tout pleins de la préciosité du *quattrocento*.

Malgré quelques résistances, la préciosité et le mauvais goût n'en furent pas moins discrédités pour un temps en Italie par l'autorité de Bembo, et rarement domination littéraire fut mieux assise que le fut la sienne.

C'est qu'elle ne s'était pas établie sans préparation et que son œuvre, au moment de sa publication, avait répondu à l'attente publique. Avant lui, en effet, quelques poètes[1], Antonio Forteguerri, Sclaricino, de Jennaro, Boiardo avaient essayé de maintenir intactes les traditions du pétrarquisme, et leurs efforts n'avaient pas été inaperçus. Au début du siècle, et dans ce pays napolitain où Séraphin avait eu le plus de vogue, Sannazar avait écrit des sonnets et des chansons qui étaient d'un très bon disciple de Pétrarque : par une coïncidence curieuse, ces *rime* ne furent connues du public qu'en 1530, l'année même où parurent les *rime* de Bembo ; si Sannazar ne put donc pas préparer la voie à Bembo, son influence s'ajouta à la sienne, et beaucoup de lecteurs, en

France au moins, confondirent les œuvres des deux poètes dans la même admiration.

Ainsi préparée et soutenue, l'œuvre de Bembo s'imposa à l'émulation des Italiens comme un modèle incomparable. Et les imitateurs furent légion : Domenico Venier, Girolamo Molin, Bernardo Cappello, Annibal Caro, Giovanni della Casa, plus de cent autres, parmi lesquels se distinguèrent des poètesses : courtisanes, comme Tullia d'Aragona et Veronica Franco, grandes dames, comme Veronica Gambara et Vittoria Colonna. Donner une liste complète de tous les poètes bembistes serait impossible. Essayer de caractériser le talent des plus remarquables serait bien inutile, puisqu'en France on ne fit jamais entre eux aucune distinction. Il me suffira de dire que le centre du bembisme fut la ville de Venise. C'est là qu'il trouva ses principaux maîtres et son principal éditeur, Gabriel Giolitto de' Ferrari. C'est là que Domenichi publia en 1545, chez Giolitto, une anthologie, qui marqua, on peut le dire, l'apogée de cette école poétique : *Rime diverse di molti eccellentiss. auttori nuovamente raccolte*, *Libro primo*[1]. Le succès de ce *Livre premier* fut très grand : car il eut trois éditions en quatre ans (1545, 1546, 1549), et il fut bientôt suivi d'un *Livre second*, dont deux éditions se succédèrent très rapidement (1547, 1548), puis de

[1] Sur ce volume et les autres anthologies utilisées par la Pléiade, voir l'Appendice II.

deux *Livres troisièmes*, qui ne se ressemblaient pas et ne parurent pas chez le même éditeur, puis d'autres livres encore. Et sur le modèle de cette anthologie plusieurs anthologies plus ou moins analogues parurent à leur tour : *Rimes de divers excellents poètes de Brescia*, *Rimes de gentilles dames*, *Rimes choisies*, etc. — Grande commodité pour les imitateurs français, qui trouvèrent rassemblés dans un petit nombre de volumes la fleur du bembisme. Aussi est-ce dans ces anthologies que les chefs de la Pléiade prirent de préférence leur butin, surtout dans les deux premiers livres des *Rime diverse*.

II

L'« OLIVE » DE DU BELLAY ET, A CE PROPOS, LES ORIGINES DU SONNET « RÉGULIER »

Quatre ans après la *Délie* de Maurice Scève paraissait, sous le titre de *Deffence et Illustration de la langue française*, un manifeste retentissant. L'auteur, jeune homme encore inconnu, déclarait la guerre à l'école de Marot, et par derrière Marot prétendait atteindre toute notre ancienne poésie Il conviait les poètes français à tout renouveler : les genres, les sujets, le style, les sources de l'inspiration. Il les lançait à l'assaut du Capitole : au lieu de ballades, de virelais, de rondeaux, déclarés bons pour l'amusement des académies de province, il leur demandait

de faire des odes, des épopées, des tragédies, des satires à la manière des anciens ou de sonner des sonnets, « plaisante invention italienne »[1].

Le scandale fut grand chez les uns, l'enthousiasme plus grand chez les autres ; chez tous, la curiosité fut immense : qu'allaient donc produire les jeunes téméraires auxquels l'auteur de la *Deffence* servait de porte-paroles ?

Celui-ci eut la belle audace de s'exposer le premier à la critique qui guettait les novateurs, et il le fit sans tarder. La *Deffence* était de 1548 : en 1549 parut *l'Olive*, recueil de cinquante sonnets d'amour, suivis de quelques vers lyriques et de pièces diverses[2].

Le succès fut vif, et immédiatement Joachim du Bellay songea à enfler son petit volume. En 1550, il en donnait une seconde édition considérablement

---

[1] Voir le tout récent et excellent travail de P. Villey : *Les Sources italiennes de la Deffense et illustration...* Paris, Champion, 1908.

[2] Sur *l'Olive*, consulter surtout : Henri Chamard, *Joachim du Bellay*, Lille, 1900 ; — Joseph Vianey, *les Sources italiennes de l'Olive* (mémoire lu au Congrès d'histoire comparée, Paris, 1900), Mâcon, Protat, 1901 ; — J. Vianey, *Le Sonnet LXXXIV de l'Olive* dans la *Revue d'histoire littéraire de la France*, nº d'avril 1901 ; — Du Bellay, *Œuvres poétiques*, I, *Recueils de sonnets*, éd. critique par Chamard, Paris, E. Cornély, 1908 ; — du Bellay, *Œuvres*, t. I, éd. de la *Revue de la Renaissance*, par Léon Séché.

augmentée ; car de cinquante, le nombre des sonnets était porté à cent quinze. Entre les deux éditions avait paru à Lyon le premier livre des *Erreurs amoureuses*, par Pontus de Tyard, et la réussite de ce nouveau recueil de poésies pétrarquistes avait encore encouragé du Bellay à poursuivre l'œuvre commencée.

Qu'était-ce donc que *l'Olive* ? Comment avait été fait ce recueil de vers, qui ne fut peut-être pas le premier que la Pléiade entreprit, mais qui fut incontestablement le premier qu'elle publia ?

Dans la préface de sa première édition, l'auteur prenait ses précautions contre ceux qui l'accuseraient de s'être inspiré de Pétrarque. Il avouait franchement l'avoir imité, « et non lui seulement, ajoutait-il, mais aussi l'Arioste et d'autres modernes Italiens ». Cette préface disparut dans la deuxième édition. Quand on lit entre les lignes de celle qui la remplaça, on devine que les imitations de du Bellay avaient été découvertes et lui avaient été reprochées. Il semble même qu'en parlant des sonnets de *l'Olive*, les ennemis du poète avaient prononcé le mot de « pièces rapportées ». Très piqué, il défendit son originalité avec une singulière adresse.

Il essaye d'abord de faire passer ses imitations pour des réminiscences inconscientes : si en lisant de bons poètes, quelques beaux traits lui sont demeurés « imprimés en la fantaisie » et ont ensuite à son insu « coulés en sa plume », en est-il responsable ? Puis, il renvoie hardiment les lecteurs à

quelques-unes de ses sources : qu'on lise avec soin les œuvres de Virgile, d'Horace, d'Ovide, de Pétrarque, et l'on verra bien qu'il les a lues lui-même « assez négligemment » ; il n'a pas mis, en effet, son travail à compulser des volumes ; il l'a mis à ne ressembler à personne, sauf à lui. Il repousse enfin du pied le reproche qu'on lui a fait d'avoir, en donnant au sonnet la grâce de l'épigramme, copié la manière de Cassola : il conjure Apollon de lui refuser à jamais toute inspiration, s'il ment en déclarant qu'au moment où il composait sa première *Olive* il ignorait jusqu'au nom de ce Cassola.

Ces audacieuses affirmations en ont-elles imposé à tous les contemporains du poète ? Je ne sais. Mais la postérité s'y est laissée prendre pendant très longtemps. Elle est allée voir les sources où on la renvoyait, et, ayant lu avec soin Virgile, Horace, Ovide et Pétrarque, elle n'y a point trouvé ce que l'auteur de *l'Olive* avait pris... ailleurs : chez cet Arioste qu'il ne nommait plus, chez ces autres Italiens qu'il n'avait jamais nommés. Et du Bellay, parce qu'il avait énergiquement soutenu lui-même qu'il ne ressemblait à personne, passa pendant trois siècles pour avoir été dès *l'Olive* ce qu'il fut peut-être plus tard : le poète le plus original de son école.

Nous savons aujourd'hui à quoi se réduit son indépendance à l'égard de ses modèles : sur les cent quinze sonnets de *l'Olive* il n'y en a pas beaucoup plus de quarante qui ne soient pas des imitations.

Aux poètes latins, dont il se reconnaît le débiteur,

à Virgile, à Horace, à Ovide, qu'est-ce que doit en réalité du Bellay ? Très peu de choses, et sa dette envers Pétrarque n'est pas non plus bien lourde : huit ou dix sonnets [1], et dans le reste du recueil çà et là un vers, un trait, une image [2].

Une page en prose de Sannazar lui a fourni le sonnet 84. Heureux larcin ! car rien qu'à être condensées dans le moule étroit d'un vers harmonieux, les images de Sannazar ont pris un admirable relief.

Tra i quali alcuna volta trovandomi io, e mirando i fronzuti Olmi circondati dalle pampinose Viti, mi corre amaramente nell' animo con angoscia incomparabile, quanto sia lo stato mio difforme da quello degl' insensati alberi, i quali dalle care viti amati dimorano continuamente con quelle in graziosi abbracciari : e io per tanto spazio di cielo, per tanta longinquità di terra, per tanti seni di mare, dal mio desio dilungato, in continuo dolore e lagrime mi consumo. O quante volte mi ricorda, che vedendo per li soli boschi gli affettuosi Colombi con soave mormorio baciarsi, e poi andare desiderosi cercando lo amato nido, quasi da invidia vinto ne piansi, cotali parole dicendo : O felici voi, ai quali senza sospetto alcuno di gelosia è

[1] *Olive*, 93 : Pétrarque, 193. — *Olive*, 69 : Pétrarque, 192. — *Ol.*, 94 : Pét., 134. — *Ol.*, 89 : Pétr., 269. — *Ol.*, 27 : Pét., 187. — *Ol.*, 96 : Pét., 271. — *Ol.*, 67 : Pét., 120. — *Ol.*, 62 : Pét., 209.

[2] *Olive*, 84 : Pét., 28. — *Ol.*, 85 : Pét., 148. — *Ol.*, 63 : Pét., 2. — *Ol.*, 92 : Pét., 39, etc.

concesso dormire e vegghiare con sicura pace ! Lungo sia il vostro diletto, lunghi siano i vostri amori acciochè io solo di dolore spectacolo possa a' viventi rimanere. (*Arcadia*, Prosa settima.)

Seul et pensif par la deserte plaine [1]
Resvant au bien qui me faict doloreux,
Les longs baisers des collombs amoureux
Par leur plaisir firent croitre ma peine.

Heureux oiseaux, que vostre vie est pleine
De grand' doulceur ! O baisers savoureux !
O moy deux fois et trois fois malheureux,
Qui n'ay plaisir que d'esperance vaine !

Voyant encor' sur les bords de mon fleuve
Du sep lascif les longs embrassements,
De mes vieulx maulx je fy' nouvelle epreuve.

Suis-je donq' veuf de mes sacrez rameaux ?
O vigne heureuse ! heureux enlacements !
O bord heureux ! o bien heureux ormeaux !

Du Bellay n'a pris à Sannazar que ce seul sonnet. Mais il a puisé abondamment, on peut même dire indiscrètement, à deux autres sources : l'œuvre de l'Arioste et les *Rime diverse*.

L'édition définitive du *Roland Furieux* avait paru en 1532, quelques mois avant la mort de l'auteur, dix-

---

[1] On reconnaît le beau vers de Pétrarque :

Solo e pensoso i più deserti campi
Vo misurando a passi tardi e lenti.

sept ans avant la publication de *l'Olive*. Jehan des Gouttes en avait donné, en 1545, une traduction française, dédiée au cardinal d'Este, qui, étant à la fois archevêque de Milan et archevêque de Lyon, prenait le titre fastueux de « primat de l'une et de l'autre Gaule ». Qu'il ait lu le *Furieux* dans cette traduction ou dans le texte, du Bellay fut vivement frappé de l'abondance et de la beauté des discours amoureux placés sur les lèvres de Sacripant et de Roland, de Roger et de Bradamante, de Fleur d'épine, de Richardet et d'Alcine Dans ces discours, l'amour, sans doute, empruntait souvent un langage assez affecté, et à plus d'un signe on reconnaissait que Tebaldeo n'était point mort en 1532. C'était bien l'amour cependant qui parlait là, et non son apparence; c'était même avec toute sa fougue l'amour sensuel. Et la prodigalité de l'esprit ne choquait point, parce que l'abondance des *concetti* n'enlevait rien à l'impétuosité d'un mouvement où se traduisait la vérité de la passion. Que de belles images, d'ailleurs, ou toutes neuves ou rajeunies par l'incomparable éclat du développement! Et quelle entente de l'harmonie du vers, de la cadence de la strophe !

Ebloui par tant de qualités brillantes, l'auteur de l'*Olive* a converti en sonnets les principaux discours amoureux du *Roland Furieux*. Il en a découpé trois dans cette fameuse lettre de Bradamante à Roger que l'Arioste jugea assez belle pour être détachée du poème, refaite en tercets et transformée en élégie. Chacune des trois plaintes où la fille d'Aymon déplore

le prétendu abandon de Roger lui en a fourni un. Il en a trouvé deux à tailler dans la plainte désespérée de Roland apprenant par d'irréfutables témoignages qu'Angélique s'est donnée à Médor. Il en a fait un autre avec la plainte que la même héroïne inspire à Sacripant. La description des beautés d'Alcine enchantant Roger est devenue celle d'Olive enchantant du Bellay [1]. Et comme celui-ci crut retrouver dans les sonnets de l'Arioste, édités à part après sa mort en 1534, puis en 1536, un peu de ce qu'il avait admiré dans les vers amoureux du *Roland*, il traduisit ou paraphrasa huit de ces sonnets [2]. Ainsi dans dix-huit sonnets de *l'Olive* — le sixième de l'œuvre — est condensé ce que l'amour a inspiré à l'Arioste de plus enflammé ou de plus spirituel.

Ce n'est pas là cependant, ce ne pouvait pas être là le meilleur de *l'Olive* : car en les découpant ainsi en petites tranches, qu'est-ce que du Bellay pouvait

---

[1] *Olive*, 35 : *Furieux*, XLIV, 61-62 : Arioste, élégie VIII, début. — *Olive*, 39 : *Furieux*, XLIV, 63-64 : élégie VIII, milieu. — *Ol.*, 29 : *Fur.*, XLIV, 65-66 : él. VIII, fin. — *Ol.*, 47 : *Fur.*, XXXIII, 63-64. — *Ol.*, 31 : *Fur.*, XLV, 37-39. — *Ol.*, 37 : *Fur.*, XXXII, 20-21. — *Ol.*, 25 : *Fur.*, XXIII, 125-126. — *Ol.*, 42 : *Fur.*, XXIII, 127. — *Ol.*, 97 : *Fur.*, I, 42-43. — *Ol.*, 71 : *Fur.*, VII, 11-14.

[2] *Olive*, 7 : Arioste, sonnet 22. — *Ol.*, 8 : Ar., s. 7. — *Ol.*, 10 : Ar., s. 6. — *Ol.*, 11 : Ar., s. 17. — *Ol.*, 18 : Ar., s. 12. — *Ol.*, 30 : Ar., s. 8. — Ol., 33 : Ar., s. 10. — *Ol.*, 5 : Ar., s. 2. Je donne les chiffres de l'édition des *Opere minori* d'Arioste, Florence, Le Monnier.

conserver de ce mouvement impétueux, de cette fougue qui est peut être le principal mérite des discours amoureux du *Roland*? Aussi ne suis-je point surpris qu'on ait pu citer tel sonnet de *l'Olive* — le 42e — comme un modèle de préciosité quintessenciée, sans soupçonner qu'il était presque traduit d'un passage de l'Arioste (*Furieux*, XXIII, 127), et d'un passage qui est très beau à la condition qu'on ne le détache pas du contexte :

Les chaulx soupirs de ma flamme incongnue
Ne sont soupirs, et telz ne les veulx dire,
Mais bien un vent : car tant plus je soupire,
Moins de mon feu la chaleur diminue.

Ma vie en est toutesfois soutenue,
Lors que par eulx de l'ardeur je respire.
Ma peine aussi par eulx mesmes empire,
Veu que ma flamme en est entretenue.

Tout cela vient de l'Amour, qui enflamme
Mon estomac d'une eternelle flamme,
Et puis l'evente au tour de luy volant.

O petit Dieu, qui terre et ciel allumes !
Par quel miracle en feu si violant
Tiens-tu mon cœur, et point ne le consumes ?

C'est dans les *Rime diverse* que du Bellay ramassa de quoi faire sa plus grosse gerbe. Du premier livre il tira treize sonnets pour la première *Olive*, neuf pour la seconde ; du deuxième livre, huit sonnets pour celle-ci. En tout trente sonnets : plus du quart de *l'Olive*.

Les poètes qu'il imita étaient: Francesco Sansovino, Claudio Tolomei, Battista della Torre, Lelio Capilupi, Giulio Camillo, Ottaviano Salvi, Giovanni della Casa, Francesco Coccio, Bernardino Daniello, Balthazar Castiglione, Giovanni Mozzarello, Thomaso Castellani, Bernardino Tomitano, Vincenzo Martelli, Giulio Guidiccione, Fortunio Spira, Camillo Caula, Vincenzo Quirino, Nicolo Amanio, Girolamo Volpe, Antonio Rinieri, Pietro Barignano, Carlo Zancharuolo, Bartholomeo Gottiffredi [1]. La plupart vivaient

[1] Voici la liste des emprunts de du Bellay au premier livre des *Rime diverse*. Après le nom du poète imité je donne la page où est la pièce originale dans les *Rime*, édition de 1545 : *Olive*, 2 : Sansovino, p. 210. — *Ol.*, 3 : Guidiccione, p. 155. — *Ol.*, 9 : Castiglione, p. 179. - *Ol.*, 13 : Mozarello, p. 87. — *Ol.*, 19 : Vincenzo Martelli, p. 20. — *Ol.*, 20 : Mozzarello, p. 72. - *Ol.*, 24 : della Torre, p. 105. — *Ol.*, 38 : Molza, p. 115. — *Ol.*, 41 : B. Tomitano, p. 257. — *Ol.*, 43 : Fr. Coccio, p. 339. — *Ol.*, 48 : G. Camillo, p. 60. — *Ol.*, 49 : Th. Castellani, p. 44. — *Ol.*, 52 : Lelio Capilupi, p. 341. — *Ol.*, 54 : V. Quirino, p. 180. — *Ol.*, 57 : Fortunio Spira, p. 197. - *Ol.*, 58 : Nicolo Amanio, p. 41. — *Ol.*, 66 : Camillo Caula, p. 331. — *Ol.*, 67 : Bembo, p. 10. — *Ol.*, 73 : Ottaviano Salvi, p. 281. — *Ol.*, 76 : Fortunio Spira, p. 199. — *Ol.*, 86 : Guidiccione, p. 170. — *Ol.*, 98 : Cl. Tolomei, p. 356. — *Ol.*, 99 et 100 : della Casa, p. 270. — *Ol.*, 113 : Bernardino Daniello, p. 295.

Emprunts de du Bellay au second livre des *Rime di diversi*. Je renvoie à l'édition de 1548. *Olive*, 23 : Rinieri, p. 20. — *Ol.*, 64 : Carlo Zancharuolo, p. 94.— *Ol.*, 65 : Bart. Gottifredi, p. 83. — *Ol.*, 80 : P. Barignano, p. 62. — *Ol.*, 83 : Rinieri, p. 22. — *Ol.*, 87 : Gir. Volpe, p. 55. — *Ol.*, 91 : Ber. Tomitano, p. 39 et Ignoto autore, p. 133. — *Ol.*, 110 : Ignoto, p. 128.

encore et beaucoup n'avaient point dit leur dernier mot. C'étaient donc des contemporains que le poète français prenait pour maîtres, et cela presque au lendemain de la publication de leur œuvre : car le second livre des *Rime diverse* était antérieur de trois ans au plus à *l'Olive* de 1550, le premier livre n'était antérieur que de quatre ans à *l'Olive* de 1549 [1]. Après avoir demandé dans sa *Deffence* que pour le salut de la poésie française on réveillât Pindare et Horace dans leurs tombeaux, du Bellay ne pouvait se montrer moins antique. Et il ne pouvait faire un poème avec moins de lectures après avoir imposé aux jeunes poètes français l'obligation de feuilleter d'une main « nocturne et diurne » des volumes et encore des volumes. Mais ce spirituel du Bellay devait plusieurs fois, au cours de sa carrière, faire bon marché de ses théories quand elles étaient susceptibles d'empêcher l'éclosion d'œuvres intéressantes.

---

[1] Et probablement du Bellay a-t-il connu, non l'édition *princeps* de ce premier livre, mais seulement sa première réimpression (1546) : l'édition *princeps* contenait en effet quelques pièces de Cassola, qui disparurent dans la deuxième édition ; or, du Bellay jure par Apollon qu'en 1549 il n'avait jamais entendu prononcer le nom de Cassola ; s'il faut ajouter foi à ce serment de poète, ce serait donc dans un volume paru, non pas quatre ans avant le sien, mais plus près encore de celui-ci que l'auteur de *l'Olive* aurait cherché son bien. — Luigi Cassola avait publié en 1545 à Venise un recueil de madrigaux auquel du Bellay ne doit certainement rien, mais où Magny prit plus tard des pièces pour ses *Souspirs*.

L'Olive en était une : elle marqua une date dans l'histoire de notre poésie ; elle révélait un tempérament de poète vraiment personnel.

Le nombre des imitations est, sans doute, nous venons de le voir, considérable. Sans parler des emprunts de détail, environ soixante-quinze sonnets de *l'Olive* ont chacun une source déterminée, je veux dire sont chacun la réplique d'une pièce italienne. Et plusieurs de ces répliques sont de vraies copies, où du Bellay traduit si fidèlement ses modèles qu'il moule ses vers sur les leurs, reproduit le mouvement de leurs phrases, construit ses quatrains à peu près sur les mêmes rimes qu'eux[1] ; bien plus, il leur prend parfois jusqu'à des chevilles, jusqu'à des coupes singulières, peut-être parce qu'il les tient pour des élégances :

Ces cheveux d'or, ce front de marbre, *et celle*
Bouche d'oeillez et de liz toute pleine,
Ces doulx soupirs, cet' odorante haleine
Et de ces yeulx l'une et l'autre etincelle...

(*Olive*, 65.)

Quel bel crin d'or, quegli occhi vaghi, *quella*
Fronte tranquilla, lucida e serena,
Quella bocca di gratia e d'amor piena,
E l'une et l'altra guancia ornata e bella.

(Bart. Gottifredi, *Rime di diversi*, l. II, p. 83.)

---

[1] Rimes des quatrains du sonnet 23 : se mire, l'art, d'une part, un rire, et d'ire, qu'en part, me départ, martire. Rimes de Rinieri : si mira, arte, parte, gira, e d'ira, in disparte, mi parte, spira.

Mais d'autres imitations sont moins serviles : soit que du Bellay remanie le sonnet italien, changeant la pointe, bouleversant l'ordre des parties, resserrant ici, et là amplifiant, élaguant ceci et ajoutant cela ; soit qu'il emprunte seulement à son modèle une idée, mais pour lui donner un tout autre développement, ou au contraire un moule, mais pour y jeter une nouvelle idée. Enfin, pour le tiers de l'œuvre environ, — je crois pouvoir l'affirmer après bien des recherches minutieuses, — le poète n'a pas eu de sources proprement dites.

Il n'a donc pas toujours volé avec les ailes d'autrui. L'étude attentive des sonnets de son *Olive* nous permet, d'ailleurs, de constater que ces cent quinze pièces, dont les unes n'ont pas de sources et dont les autres ont été empruntées à plus de trente-cinq poètes différents ont toutes un air de famille : ne sommes-nous pas dès lors autorisés à accorder à l'auteur qu'il a réussi à ressembler surtout à lui-même ?

* * *

Ne cherchons pas son originalité dans les sujets. Portrait sans cesse recommencé des beautés de la dame, éloge de ses talents et de ses vertus, serments où l'amant proteste que sa fidélité résistera à toutes les épreuves, à l'indifférence, à l'ingratitude, à l'absence, à la mort ; description de ses souffrances et des joies qu'il tire de ces souffrances mêmes ; invo-

cation à la nature qui écoute, tour à tour insensible et bienveillante, ces plaintes passionnées : tels sont les thèmes qui reviennent sans cesse dans *l'Olive*, comme dans tous les recueils de pièces pétrarquistes, et qui n'y sont à peu près jamais traités ni avec profondeur, ni avec émotion. Dans tout cela, il n'y a presque rien qui rende, comme on dit, « le son d'une âme ».

C'est qu'Olive fut pour le poète un simple prétexte à beaux vers, et non une amante. Une ancienne tradition, défendue par Colletet et Ménage, prétend que du Bellay aurait chanté une jeune fille dont on retrouverait le nom véritable en changeant l'ordre des lettres qui entrent dans le mot Olive : Mademoiselle Viole ; elle aurait été parente de Guillaume Viole, qui devint évêque de Paris après la démission d'Eustache du Bellay. M. Chamard, se fondant sur un texte de Baïf et sur un texte de du Bellay, incline à croire qu'Olive n'exista point[1]. M. Léon Séché veut reconnaître en elle Madame Marguerite : il fait remarquer que l'olivier était l'arbre héraldique de la princesse, et que du Bellay, après avoir dédié la première édition de *l'Olive* « à sa dame », supprima

---

[1] H. Chamard, *Du Bellay*, p. 177-178. Les textes invoqués par M. Chamard signifient, ce me semble, non qu'Olive n'exista point, mais qu'Olive n'était pas le véritable nom de la dame, et peut-être aussi que la passion du poète fut une feinte.

cette dédicace pour offrir la deuxième édition à Madame Marguerite, comme s'il devenait inutile de dissimuler désormais le véritable nom de la dame[1]. J'ajouterai en faveur de cette hypothèse que Séraphin avait pu donner à Joachim l'exemple de prendre pour dame une princesse, puisqu'il avait aimé ou feint d'aimer la duchesse d'Urbin. Mais à quelque hypothèse qu'on s'arrête sur la personne d'Olive, on peut affirmer que même si la dame exista elle ne fut jamais l'objet d'une véritable passion : elle ne fut qu'une muse, et c'est pour cela que la forme dans *l'Olive* a plus de prix que le fond.

La versification, d'abord, en est fort intéressante, et ici s'impose la nécessité de reprendre à ses origines l'histoire du sonnet dit régulier[2].

*
* *

Pétrarque avait pour les rimes des tercets les combinaisons les plus diverses et, en général, les plus délicatement appropriées à la nature des sentiments.

Avec les quattrocentistes, le sonnet devint, au

---

[1] L. Séché. Commentaire de son édition de *l'Olive* (éd. de la *Revue de la Renaissance*).

[2] Voir J. Vianey, *Les Origines du sonnet régulier*, dans la *Revue de la Renaissance*, n° de février 1903. On consultera avec fruit, malgré ses lacunes, l'*Histoire du Sonnet en France* par Jasinski, Douai 1903.

contraire, un poème à forme fixe : voulant que leurs sonnets fussent chantés et ne pouvant espérer que l'on composât une mélodie particulière pour chacun d'eux, ils firent en sorte que le même air servît pour tous ; ils construisirent donc à peu près toujours leurs six derniers vers de la même façon : sur deux rimes trois fois alternées, ce qui donne la formule CDC DCD[1]. Si l'on divise ces six vers en deux tercets, on remarquera que dans chacun de ceux-ci le premier vers rime avec le troisième et que la rime qui est embrassée dans l'un est dans l'autre celle qui embrasse: CDC DCD. Les deux tercets d'un sonnet ainsi construit sont assez semblables à deux strophes successives d'un *capitolo* à rimes tierces (CDC DED EFE, etc.), et c'est peut-être parce qu'ils avaient une grande habitude de la *terza rima* que les quattrocentistes, très peu amis de l'effort, adoptèrent de préférence cette combinaison. Quoiqu'il en soit, chez Tebaldeo, chez Séraphin, chez Pamphilo Sasso, les rimes des tercets se combinent à peu près invariablement suivant la formule CDC DCD :

Deh ! muta hormai questi costumi altieri,
Che i giorni corron piu che cervi e pardi
E stolta sei se sempre durar speri :

---

[1] Je me sers des lettres C et D pour désigner les rimes des tercets, réservant les lettres A et B pour désigner à l'occasion les rimes des quatrains.

Manca ogni cosa, e se nel spechio guardi,
Vederai che non sei quella che fusti heri:
Pero provedi a non pentirte tardi[1].

Quand Bembo, réagissant contre l'influence de Tebaldeo, revint aux habitudes de Pétrarque, il renonça, naturellement, à cette monotonie dans la disposition des rimes des tercets. Il reprit les combinaisons très variées du maître, et il en adopta même que Pétrarque n'avait pas connues. Ses disciples l'imitèrent en cela, et il fut de nouveau bien établi en Italie que la disposition des rimes dans les tercets du sonnet, — sauf la réserve que nous allons faire, — devait être laissée au libre choix du poète.

Une combinaison continua à être exclue par les bembistes, comme elle l'avait été par Pétrarque : celle qui aurait divisé les six derniers vers du sonnet en un distique suivi d'un quatrain, ou en un quatrain suivi d'un distique. L'on conçoit, en effet, que cette disposition eût porté une grave atteinte à la nature du poème : puisque le sonnet, étant composé de deux quatrains et de deux tercets, était caractérisé par l'alliance de strophes paires et de strophes impaires, n'eût-il point cessé d'être un sonnet si les six derniers vers, au lieu de former des strophes impaires, avait formé des strophes paires ?

Cette combinaison, que les bembistes après Pétrar-

[1] Tebaldeo, sonnet XIII. Je reproduis l'orthographe, mais non la ponctuation, de l'édition *princeps*.

que écartèrent systématiquement, est cependant celle que la Pléiade finit par adopter presque à l'exclusion de toute autre, et aujourd'hui encore chez nous on qualifie couramment de « régulier », un type de sonnet que les pétrarquistes italiens auraient considéré comme un sonnet faux.

Il est, — on doit bien le savoir, — une invention de Marot.

Marot, le premier en France, fit des sonnets [1], — il en fit douze environ, — et ils furent tous conformes au type que nous appelons « régulier », sauf que le poète ne s'astreignit point à faire alterner les rimes masculines et féminimes. Citons seulement les tercets d'un de ces sonnets :

O beau visage où amour mect la bride
Et l'esperon dont il me poinct et guide
Comme il luy plaist, et deffense y est vaine ;

O gentils cueurs et ames amoureuses,
S'il en fut onc, et vous umbres paoureuses,
Arrestez vous pour veoir quelle est ma peine [2].

Evidemment, Marot assimila les six derniers vers du sonnet à la strophe de six vers, qui chez lui, comme chez la plupart de ses prédécesseurs et de ses contemporains, présentait, non pas toujours, mais le

---

[1] C'est ce qu'a établi M. H. Vaganay dans le *Sonnet en Italie et en France au* XVI[e] *siècle.*

[2] Edition Jannet, t. III, p. 149.

plus souvent, deux vers à rimes plates, suivis d'un quatrain à rimes embrassées (AA BCCB). On en trouvera dans les *Psaumes* des exemples avec des vers de six, huit et dix syllabes (*Psaumes*, CIII, CXIII, *Cantique de Siméon*, etc.).

Ramener ainsi le sonnet à être un double quatrain suivi d'un sixain, lequel se décomposait par les rimes, sinon par le sens, en un distique et un quatrain, c'était apporter au caractère du poème une modification très originale, j'en conviens, mais une modification qui allait jusqu'à être une déformation : car dans ce sonnet nouveau, on n'avait plus deux quatrains et deux tercets, c'est-à-dire des strophes paires unies à des strophes impaires; on avait uniquement des strophes paires, puisqu'on avait trois quatrains dont les deux premiers étaient séparés du troisième par un distique.

Melin de Sainct-Gelays, qui fit quelques sonnets à peu près en même temps que Marot, adopta concurremment les deux systèmes : le système italien, qui conservait aux tercets leur caractère de tercets, et le système marotique, qui décomposait les six derniers vers en un distique et un quatrain (CC DEED). Dans le premier cas, il eut des combinaisons diverses, par exemple celle de Tebaldeo :

Donques vous doit la rose appartenir,
Et le present et sa signifiance
Mieux que de moy ne vous pouvoit venir;

Car comme au froid elle a faict resistance,
J'ay contre envie aussi sceu maintenir
Mon bon vouloir, ma foy et ma constance [1].

Dans le deuxième cas, il plaça cinq fois le distique après le quatrain, et dans deux de ces cinq sonnets il fit alterner les rimes du quatrain au lieu de les embrasser. Le sonnet marotique eut, dès lors, deux variantes : CDDC EE et CDCD EE :

Ceinte de liz, la blanche Galathée,
Ses fruits vous garde, en deux paniers couverts,
L'un d'olivier, l'autre de laurier verds.

Ainsi chantoit des Nymphes escoutée,
La belle Eglé, dont Pan oyant le son
Du grand Henry l'appella la chanson.

. . . .

Pussé-je au moins mettre en toy de ma flamme
Ou toy en moy de ton entendement,
Tant qu'il suffist à louer telle Dame !

Car estans tels nous faillons grandement,
Toy, de pouvoir un autre sujet prendre,
Moy, d'oser tant sans forces entreprendre [2].

Jacques Peletier du Mans, dont on sait que du Bellay subit profondément l'influence, inséra quinze sonnets dans ses *Œuvres poétiques* publiées en 1547 : trois étaient des dédicaces et douze étaient traduits de Pétrarque. Pour la construction des tercets, il

---

[1] Edition Blanchemain, t. I, p. 284.
[2] *Ibid.*, t. I, p. 296; t. II, p. 263.

adopta, comme Sainct-Gelays, tantôt le système italien et tantôt le système marotique. De celui-ci, il donna, dès son premier sonnet, une variante nouvelle en faisant alterner les rimes dans le quatrain final au lieu de les embrasser. (Sainct-Gelays ne faisait alterner les rimes dans le quatrain qu'au cas où le quatrain précédait, et non suivait, le distique à rimes plates.)

Le sonnet marotique eut ainsi pour les tercets quatre formules : CC DEDE créée par Marot ; CDDC EE et CDCD EE, créées par Sainct-Gelays; CC DEDE, créée par Peletier du Mans.

Mais bien plus que l'invention — facile à faire — de cette dernière formule, ce qu'il y avait d'intéressant dans les sonnets de Peletier, c'était qu'il avait compris beaucoup mieux que son auteur l'effet de la réforme opérée par Marot dans la constitution du poème : le sonnet nouveau n'était plus terminé par deux tercets, mais par un distique, suivi ou précédé d'un quatrain ; pour être logique, il fallait donc séparer le distique du quatrain *par le sens*, comme on les séparait par les rimes. C'est ce que Peletier fit dans ses sonnets les plus en vue, ses sonnets de dédicace, où les tercets ne restèrent des tercets que par la disposition typographique, c'est-à-dire par un pur artifice. Citons ces deux fins de sonnets en adoptant la disposition qu'imposent la versification et le sens :

Car ceux qui sont coustumiers de médire
Voste grandeur n'oseront pas dédire :

Quant au futur, elle ne craint rien tel,
Pour ce qu'ell' est certaine et assuree
Que vostre nom demeurant immortel,
Le sien sera de pareille duree.

. . . .

Mais par sus tout met son honneur en gage,
Et de grand' peine emporte peu d'estime
Qui fait parler Petrarque autre langage,
Le translatant en vers rime pour rime :

Que pleust aux Dieux et Muses consentir
Qu'il en vinst un qui me peust desmentir [1].

*
* *

Tels étaient les précédents quand du Bellay entreprit de composer son recueil de sonnets.

Il n'imagina aucune formule nouvelle : docile élève de Peletier, il conserva, comme lui, dans le sonnet le vers de dix pieds, que Marot y avait introduit ; il ne songea pas plus que lui à s'imposer la loi de faire alterner régulièrement les rimes masculines et féminines ; il accepta, comme lui, pour la disposition des rimes dans les tercets, à la fois le système italien et

---

[1] *Œuvres poétiques de Peletier du Mans* publiées d'après l'édition de 1547 par Léon Séché et Paul Laumonier ; Paris, 1904 ; p. 3 et 73. — Sur ce poète consulter un récent et important travail : Clément Jugé, *Jacques Peletier du Mans ; Essai sur sa vie et ses œuvres ;* Paris, Lemerre, 1907.

le système marotique, celui-ci avec les diverses variantes dont il avait été successivement enrichi.

L'auteur de *l'Olive* s'accordait ainsi une grande liberté d'allure dont plus d'une fois il sut faire l'usage le plus intelligent pour la meilleure expression de la pensée.

Au sonnet 32, le vers masculin qui surgit très accentué après dix vers féminins des plus doux n'oppose-t-il pas vigoureusement la solidité de la beauté morale à la fragilité de la beauté physique ?

Tout ce qu'icy la Nature environne,
Plus tost il naist, moins longuement il dure.
Le gay printemps s'enrichist de verdure,
Mais peu fleurist l'honneur de sa couronne.

L'ire du ciel facilement etonne
Les fruicts d'esté, qui craignent la froidure :
Contre l'hiver ont l'ecorce plus dure
Les fruicts tardifs, ornement de l'automne.

De ton printemps les fleurettes seichées
Seront un jour de leur tige arrachées,
Non la vertu, l'esprit et la raison.

A ces doulx fruicts, en toy meurs devant l'aage,
Ne faict l'esté ny l'autonne dommage,
Ny la rigueur de la froide saison.

Au sonnet 76, l'accumulation des rimes masculines n'ajoute-t-elle pas du poids aux serments du poète ?

Quand la fureur, qui bat les grands coupeaux,
Hors de mon cœur l'Olive arachera,

Avec le chien le loup se couchera,
Fidèle garde aux timides troupeaux.

Le ciel, qui void avec tant de flambeaux,
Le violent de son cours cessera,
Le feu sans chault et sans clerté sera,
Obscur le ront des deux astres plus beaux.

Tous animaulx changeront de sejour
L'un avec' l'autre, et au plus cler du jour
Ressemblera la nuit humide et sombre.

Des prez seront semblables les couleurs,
La mer sans eau, et les forestz sans ombre,
Et sans odeur les roses et les fleurs.

Dans la première partie du sonnet 97, le délicieux portrait de la rose ne reçoit-il pas une grâce nouvelle de l'accumulation des rimes féminines ?

Qui a peu voir la matinale rose
D'une liqueur celeste emmiellée,
Quand sa rougeur de blanc entremeslée
Sur le naïf de sa branche repose :

Il aura veu incliner toute chose
A sa faveur : le pié ne l'a foulée,
La main encor' ne l'a point violée,
Et le troupeau aprocher d'elle n'ose.

Dans les tercets du magnifique sonnet 113, l'emploi de rimes exclusivement féminines ne donne-t-il pas l'impression du vol léger du cœur qui monte au plus haut du ciel? et la disposition de ces rimes n'a-t-elle pas été vraiment commandée par la pensée,

les deux rimes plates marquant comme les premiers coups d'aile, et le quatrain à rimes embrassées montrant l'âme qui plane ?

La, est le bien que tout esprit desire
La, le repos ou tout le monde aspire,
La, est l'amour, la, le plaisir encore.

La, ô mon ame au plus hault ciel guidée !
Tu y pouras recongnoistre l'Idée
De la beauté, qu'en ce monde j'adore.

Si l'on veut bien voir avec quel souci du Bellay est capable de se préoccuper de rendre le rythme conforme à la pensée, on comparera le sonnet 33 à celui qui lui a servi de modèle. Celui-ci est un sonnet de l'Arioste, qui offre aux tercets la combinaison CDE CDE, et cette combinaison était tout indiquée puisqu'il s'agissait d'exprimer la prolongation du plaisir :

Ma benigne accoglienze, ma complessi
Licenziosi, ma parole sciolte
D'ogni freno, ma risi vezzi e giochi ;

Ma dolci baci dolcemente impressi
Ben mille e mille e mille e mille volte :
E se potran contarsi, anco fien pochi.

Chez du Bellay, le sonnet perd beaucoup de son caractère voluptueux et prend un autre sens ; un changement dans la disposition des rimes s'imposait donc :

Tous prisonniers, vous etes en soucy,
Craignant la loy et le juge severe :
Moy plus heureux, je ne suis pas ainsi.

Mille doulx motz, doulcement exprimez,
Mil' doulx baisers, doulcement imprimez,
Sont les tourments ou ma foy persevere.

Au premier tercet, il fallait opposer le poète aux autres prisonniers, et de là le premier vers rimant avec le troisième ; au deuxième tercet, il fallait d'abord marquer la continuation des plaisirs amoureux, et de là les deux rimes plates ; puis, opposer ces doux « tourments » à ceux des prisonniers, et de là le troisième vers rimant avec le vers qui au tercet précédent disait le supplice de ces prisonniers ; c'est assez compliqué et l'on a la formule un peu étrange CDC EED, mais c'est bien, on le voit, la pensée qui a présidé à la disposition des rimes.

Quand il ne cherche pas à accorder le mètre avec les idées, du Bellay ne choisit pas cependant toujours au hasard ses combinaisons. Visiblement, il aime celles qui étant symétriques ont une élégance naturelle : par exemple, celle qui, rappelant la *terza rima*, fait rimer dans chaque tercet le premier vers avec le dernier et donne aux deux tercets la même rime intérieure : CDC EDE (sonnets 13, 21, 57, 84) ; ou bien celle qui fait rimer le premier, le deuxième, le troisième vers d'un tercet avec les vers correspondants de l'autre : CDE CDE (sonnets 1, 5, 10, 12, 15, 40).

Sans doute, ces délicates beautés de rythme sont trop intermittentes dans *l'Olive*; car on doit en convenir : assez souvent du Bellay n'a pas d'autre sergent de bande à ranger ses rimes que le hasard ou la précipitation du travail. Que de sonnets où les rimes féminines surabondent pour l'unique raison qu'elles rendaient le poème plus facile à faire ! Que d'adjectifs en *ile* ou en *able* installés à la rime avec d'autant plus d'empressement qu'étant des deux genres ils pouvaient se rapporter à toute sorte de substantifs ! Que de simples rimant avec des composés ! Quels chapelets de vers terminés par des futurs, ou par des participes passés, ou par des imparfaits ! Combien de fois une place qui devait être réservée à un mot d'élite a-t-elle été usurpée par un adverbe insignifiant, tel cet *encore* qui est le dernier mot du sonnet 77, ou cet autre *encore* qui finit le premier tercet du magnifique sonnet 113 ! Et ce n'est pas seulement l'intérêt du mot, c'est sa propriété qui est çà et là sacrifiée à la rime ! Mais n'est-il pas équitable d'ajouter, en modifiant un peu le mot d'Horace : quand dans un de ces vieux recueils qui ont fondé notre poésie moderne étincellent des perles de grand prix, fussent-elles rares, on ne doit pas trop se laisser offusquer par des négligences, fussent-elles assez nombreuses.

*
* *

Nous en dirons autant du style de *l'Olive* : comme la versification, il rachète ses défauts par des qualités exquises et vraiment originales.

Comme Ronsard, du Bellay veut « illustrer » notre langue, et il prodigue les ornements poétiques. Ce qu'il entend par là, on le devine.

Ce sont les accumulations de synonymes et d'épithètes. Ce sont les interrogations, les exclamations et les apostrophes, apostrophes au fleuve de Loire et à ses nymphes, au propre cœur du poète, à ses soupirs, à son désir, à ses vers : « Sus, chauds soupirs, allez à ce froid cœur !... Sus, sus, mon âme, ouvre l'œil !... Allez mes vers ! » Ce sont les périphrases, d'autant plus recherchées qu'elles sont souvent, pour un poète à court d'idées, un instrument de délayage : les roses seront « les fleurs nées du sang amoureux » ; le soleil sera « le grand flambeau gouverneur de l'année » ; Jupiter, « le grand dieu du tonnerre » ; Eole, « le gouverneur des vents » ; Homère, celui

Par qui Achille est encore aujourd'hui
Contre les Grecs pour s'amie obstiné ;

et cette phrase de Pétrarque « Amour de sa main droite me frappa le côté gauche » sera, par une triple périphrase, ainsi embellie — du Bellay, du moins, le croit — :

L'enfant cruel de sa main la plus forte
M'ouvrit le flanc qui est le plus debile.

Ce que du Bellay entend encore par un beau style, c'est le cliquetis des pointes : les forces qui sont

débiles, les douceurs qui sont cruelles (S. 65), à moins qu'elles ne soient amères (S. 77), les heureux objets qui rendent malheureux (S. 61), les chauds soupirs qui vont à un froid cœur (S. 67), les lumières qui sont obscures et les obscurités qui sont claires, l'âme qui est prisonnière dans un corps libre (S. 26); c'est l'antithèse envahissant tout le sonnet (S 28, 93, 110) ; ce sont ces tours de passe-passe où le poète jongle avec trois images à la fois, prestidigitateur plus adroit que ses modèles eux-mêmes :

« Ce filet d'or fut le réseau où ma pensée errante embarrassa ses ailes ; et ces cils, l'arc ; et ce regard, le trait ; et ces beaux yeux, l'archer. — Je suis blessé, je suis en prison à cause d'eux ; la plaie est au milieu du cœur, âpre et mortelle ; la prison, forte ; et pourtant, en un si grand mal, j'adore et qui m'a frappé et qui m'a fait prisonnier .» (Arioste, Sonnet 6.)

Ces cheveux d'or sont les liens, Madame,
Dont fut premier ma liberté surprise,
Amour la flamme autour du cœur eprise,
Ces yeux le traict qui me transperse l'ame.

Fors sont les neudz, apre et vive la flamme,
Le coup, de main à tyrer bien apprise,
Et toutefois j'ayme, j'adore et prise
Ce qui m'etraint, qui me brusle et entame.

Pour briser donq', pour eteindre et guerir
Ce dur lien, ceste ardeur, ceste playe,
Je ne quier fer, liqueur, ny medecine :

L'heur et plaisir que ce m'est de perir
De telle main, ne permect que j'essaye
Glayve trenchant, ny froydeur, ny racine.
(*Olive*, sonnet 10.[1])

Tout cela est-il donc bien factice? Pas toujours. Il y a parfois tant d'esprit dans ces pointes, tant de vivacité naturelle dans ces apostrophes, tant de poésie véritable dans ces périphrases, tant d'aisance et de distinction dans ces subtilités! Ce n'est pas encore la poésie psychologique, mais c'est déjà plus d'une fois la langue fine, subtile, élégante qui lui convient.

Et la composition n'est pas inférieure: elle vaut même, je crois, bien davantage. Qu'on l'étudie dans l'ensemble ou dans le détail de l'œuvre, on est frappé de sa clarté et de sa souplesse.

Du Bellay voulut l'unité de forme, dont Maurice Scève lui avait fait sentir le prix: il eut seulement des sonnets, comme celui-ci avait eu seulement des dizains. Il commença même par trouver bon que le nombre de ses sonnets ne fût pas déterminé par les

---

[1] Dans son commentaire sur le volume des *Amours* de Ronsard, Muret dit quelque part que ce sonnet de *l'Olive* est le premier sonnet « rapporté » qui ait été fait en France, et que du Bellay l'emprunta à Martelli. Cette dernière assertion est inexacte: le sonnet 10 de *l'Olive* n'a pas d'autre source que le sonnet 6 de l'Arioste; mais le sonnet 19, qui est aussi un sonnet rapporté, est imité librement d'un sonnet de Vincenzo Martelli: Se Lisippo et Apelle e'l grande Homero. (*Rime* de 1545, p. 20.)

caprices de l'inspiration ; il s'imposa d'en faire juste cinquante : si ce n'était pas un total obtenu par un calcul aussi mystérieux que celui qui avait donné à la *Délie* 441 dizains, c'était un chiffre rond. Bien vite du Bellay comprit qu'il y avait de l'artifice à fixer ainsi d'avance à sa verve des barrières trop précises : il cessa donc de prétendre que son recueil comprît un chiffre rond de sonnets ; mais il continua à vouloir n'y mettre que des sonnets.

Il les construisit excellemment, ayant, comme tout Français, le sens inné de la composition, et l'ayant fortifié sans doute au commerce de l'Arioste, chez qui toutes les parties de l octave sont d'une merveilleuse cohésion.

C'est surtout quand il remanie une pièce antérieure qu'il manifeste cette précieuse faculté ; car presque toujours la refonte tend à corriger un plan défectueux: ce qui est verbeux est resserré, ce qui est grêle est mis en bon point, ce qui est obscur est expliqué, ce qui est mal placé est amené en un meilleur jour.

Le sonnet 113 en est un remarquable exemple. Il est imité d'un sonnet italien dont l'auteur a un nom bien obscur, au moins en France : Bernardino Daniello mérite, cependant, que tous les historiens de notre littérature le saluent au passage ; car sans lui le prince de nos sonnettistes ne nous aurait pas donné la perle de son premier recueil de sonnets :

« Si notre vie est un jour bref et obscur auprès de l'Eternel, et plein de chagrins et de maux ; et si beaucoup plus rapides que les vents et les traits tu vois les années s'en

aller et ne plus faire de retour; — mon âme, que fais-tu? Ne vois-tu pas que tu es ensevelie dans une aveugle erreur au milieu des fâcheux soucis mortels? Puisque des ailes t'ont été données pour voler à l'éternel, au haut séjour, — secoue-les, car il en est désormais bien temps, afin de sortir de cette glu mondaine qui est si tenace, et déploie les vers le ciel par le plus court chemin: — là est le souverain bien que tout homme désire; là, le vrai repos; là, la paix qu'en vain tu vas cherchant ici-bas [1].»

C'est là, certainement, une pièce fort intéressante, mais il y a bien des longueurs dans le début; la fin est bien écourtée! Du Bellay va abréger celui-là, fondant le premier tercet avec le deuxième quatrain, disant donc en quatre vers ce qui en avait coûté sept à son modèle; il va au contraire prendre les deux

---

[1] Voici le texte italien:

Se'l viver nostro è breve oscuro giorno
Press' a l'eterno, e pien d'affanni e mali;
E piu veloci assai che venti o strali
Ne vedi ir gli anni e piu non far ritorno,

Alma, che fai? che non ti miri intorno
Sepolta in cieco error tra le mortali
Noiose cure? e poi ti son date ali
Da volar a l'eterno alto soggiorno,

Scuotile, trista, ch'e ben tempo homai,
Fuor del visco mondan ch'e si tenace;
E le dispiega al ciel per dritta via:

Ivi è quel sommo ben ch'ogni huom desia;
Ivi'l vero riposo; ivi la pace
Ch' indarno tu quagiu cercando vai.

tercets pour développer l'idée que Daniello avait étranglée en un seul vers Il va aussi faire tomber le poème sur un vers plus ample ; et, ainsi transformé, le sonnet sera vraiment un chef-d'œuvre de composition :

Si notre vie est moins qu'une journée
En l'eternel, si l'an qui faict le tour
Chasse noz jours sans espoir de retour,
Si perissable est toute chose née,

Que songes-tu, mon âme emprisonnée ?
Pourquoy te plaist l'obscur de nostre jour
Si pour voler en un plus cler sejour,
Tu as au dos l'aele bien empanée ?

La, est le bien que tout esprit désire,
La, le repos ou tout le monde aspire,
La, est l'amour, la, le plaisir encore.

La, ô mon âme au plus hault ciel guidée !
Tu y pouras recongnoistre l'Idée
De la beauté, qu'en ce monde j'adore.

Du Bellay, se préoccupe particulièrement, en construisant un sonnet, de le bien finir. Il se vante, sans doute, en ayant l'air de dire dans sa préface qu'il a eu le premier l'idée de donner au sonnet une grâce qui est celle de l'épigramme. Qu'il y eût intérêt à terminer le sonnet par un trait dont il fût tout entier comme illuminé, l'Arioste l'avait vu avant du Bellay, et Tebaldeo avant l'Arioste, et Pétrarque le premier. Mais on peut accorder à l'auteur de *l'Olive* que dans cette partie de son art il a surpassé tous ses

maîtres. Il lui arrive, imitant une pièce, de la traduire presque mot à mot jusqu'à l'avant-dernier vers et d'y introduire alors comme marque de sa main un vers épigrammatique de son invention. Ainsi, quand à la suite de Battista della Torre il a remercié la nymphe Echo d'avoir seule compati à ses souffrances, sans doute parce qu'elle se souvenait de ses propres déceptions, il ne trouve pas bien spirituel ce compliment final :

« Égale est la flamme amoureuse qui nous brûle tous les deux ; égal notre amour ; pareilles nos peines, et égale beauté nous a vaincus tous les deux. »

Il juge plus galant, après n'avoir mis aucune différence entre la passion d'Echo et celle de du Bellay, d'en mettre une entre la beauté de Narcisse et celle d'Olive (S. 24) :

Pareille amour nous avons eprouvée,
Pareille peine aussi nous souffrons ores.
Mais plus grande est la beaulté qui me tue.

Le trait de la fin n'est pas toujours dans les sonnets de *l'Olive*, comme ici, une antithèse spirituelle. Il est extrêmement varié : tantôt c'est une formule concise qui résume simplement l'idée générale de la pièce, et tantôt c'est une pensée nouvelle qui limite ou corrige cette idée générale, à moins qu'elle n'y ajoute, au contraire, une portée singulière ; ici c'est une délicate image, ou une ingénieuse comparaison, là c'est une définition tout abstraite ; quelquefois il est tout à

fait inattendu, quelquefois il n'a d'imprévu que la grâce de l'expression ; mais ce que toutes ces finales ont de commun, c'est qu'une heureuse préparation les a amenées à produire tout leur effet.

Une composition presque toujours excellente ; un style vif, spirituel, aisé, distingué surtout, encore que souvent trop artificiel ; une versification tout à fait intelligente dans son principe et çà et là fort délicate dans l'application : voilà, en dépit de la banalité habituelle de l'inspiration, des qualités qui donnent au recueil de *l'Olive* une physionomie vraiment personnelle. L'auteur, sans doute, aurait pu se montrer plus indépendant de ses modèles. Ce n'était pas cependant de pures copies qu'il avait faites. Et la première œuvre que publiait la Pléiade, bien qu'imprégnée d'italianisme, contenait la promesse que les représentants de la nouvelle école sauraient assez souvent, comme ils s'y étaient engagés, convertir les « sucs » empruntés par eux « en sang et en nourriture ».

III

LES « ERREURS AMOUREUSES » DE PONTUS DE TYARD

La première *Olive* avait paru en 1549, vers Pâques : le premier livre des *Erreurs amoureuses* parut aussi en 1549, au mois de novembre [1]. Ainsi, l'année même

---

[1] Dans la troisième édition de ses *Erreurs amoureuses*, en

qui avait vu se lever la première étoile de la Pléiade n'était pas achevée qu'un nouvel astre montait à l'horizon ; mais celui-ci ne devait pas être de première grandeur.

Les *Erreurs amoureuses* furent publiées à Lyon par le célèbre Jean de Tournes, l'éditeur de Maurice Scève, et ce fut à Maurice Scève que Pontus de Tyard les dédia. Dans un sonnet-préface, le nouveau poète se déclarait modestement le disciple de l'auteur de la *Délie* : si le maître ne devait pas retrouver dans l'œuvre de son élève « les traits de sa rime divine »,

---

1555, Pontus de Tyard mit la date de 1548 à la fin de l'épître *A sa dame* qui précédait son pemier livre. Peut-être voulut-il simplement établir ainsi que son premier livre était achevé quand parut *l'Olive* : le premier livre des *Erreurs* ne devait rien, en effet, à la première *Olive*, et celle-ci rien au premier livre des *Erreurs* ; les deux poètes avaient formé en même temps le dessein de composer un recueil de pièces pétrarquistes et chacun travailla à son œuvre sans connaître celle de son émule. Mais en mettant dans sa troisième édition la date de 1548 à la fin de la dédicace de son premier livre, Pontus n'aurait-il pas voulu faire croire au public que ce premier livre avait paru pour la première fois un an avant *l'Olive* ? C'est possible. — M. Chamard, dans son livre sur du Bellay, p. 170-172, a définitivement démontré que le premier livre des *Erreurs* ne parut qu'après la première *Olive*. Il raconte aussi comment Ronsard, après avoir proclamé très haut, en 1553, l'antériorité de du Bellay, proclama non moins haut celle de Pontus en 1584, alors que du Bellay était mort et que Pontus était devenu un personnage influent. — Sur Pontus de Tyard, consulter le livre d'Abel Jeandet : *Pontus de Tyard*.

il devait y retrouver « la flamme qui enflamma si hautement son âme ».

En se donnant ainsi comme un simple écho de Maurice Scève, Pontus de Tyard ne faisait que se rendre justice.

Les *Erreurs amoureuses* ne rappelaient pas cependant la *Délie* par la versification. Maurice Scève avait voulu l'unité de forme et il avait choisi, à l'exclusion de tout autre, le genre de poème qui lui avait paru le plus en vogue chez les Italiens de son temps: l'épigramme. Pontus du Tyard voulut, au contraire, la variété de la forme, soit pour ne pas être un imitateur trop servile du poète lyonnais, soit pour avoir constaté que le *strambotto* avait perdu la faveur du public en Italie. Il mit donc dans son recueil tous les genres de poèmes qu'il rencontrait dans les *canzonieri* italiens Il y mit des sonnets, et surtout des sonnets ; il y mit des sextines ; il y mit des épigrammes, des chansons en vers mesurés ou non mesurés, des chansons avec ou sans refrain ; il y mit un *capitolo* à rimes tierces, où, pour pousser l'italianisme plus loin, il adopta seulement des rimes féminimes, et qu'il intitula *Disgrâce*, ce qui traduisait le mot *Disperata* que Tebaldeo et ses disciples donnaient comme titre au *capitolo* quand l'élégie était particulièrement lamentable.

La plupart des formes employées par le pétrarquisme italien aux diverses époques de son histoire furent ainsi transportées dans les *Erreurs amoureuses*. Seulement Tyard, fidèle à la tradition

qu'avaient inaugurée Marot, Sainct-Gelays et Scève, donna généralement à ces formes une physionomie française : il rima les sextines ; il choisit pour l'épigramme, sauf une seule exception, non l'octave italienne, mais le dizain de Marot et de Scève ; enfin, à part sept sonnets, dont l'un présentait une combinaison fort étrange puisqu'elle offrait aux tercets trois rimes plates[1], tous ses sonnets furent construits sur le type que venait de créer Marot, celui qui offrait aux tercets un distique à rimes plates suivi d'un quatrain à rimes embrassées (CC DEED)[2].

Si de l'examen de sa versification, on passe à celui de son style et de ses sentiments, on n'a plus aucune peine à reconnaître dans le poète de Mâcon ce fidèle disciple du poète lyonnais qu'il prétend être : c'est bien « la même flamme », et pour en dire l'ardeur c'est la même rhétorique, empruntée aux mêmes modèles : Séraphin, Sasso, Tebaldeo.

---

[1] Sonnet 8 : CCD DEE. — Sonnets 3 et 35 : CDE DCE. — Sonnets 18, 19, 23 et 41 : CDE CDE.

[2] Pontus devait rester fidèle au sonnet dit régulier. Dans ses deux autres livres, il reprit encore quelquefois la combinaison étrange dont j'ai parlé : CC DD EE. (*Erreurs,* II, 13, 19, 26 ; III, 8, 13, 22.) Il en eut quelques autres. Mais sur les 139 sonnets de ses trois livres, 126 sont des sonnets à la façon de Marot. Plus fidèle que Ronsard au type marotique, il n'admit même pas qu'après les deux vers à rimes plates les quatre derniers vers pussent alterner les rimes (DEDE) au lieu de les embrasser (DEED).

M. Francesco Flamini l'a vu nettement [1] : toute la phraséologie de la fin du *quattrocento* reparaît dans les *Erreurs amoureuses*, surtout dans les deux premiers livres. Rien, sans doute, n'est traduit ; car je dois accorder à Tyard un singulier éloge, c'est que je n'ai pas encore reconnu chez lui un seul plagiat véritable, je veux dire une seule pièce qui soit la simple refonte d'une pièce italienne. Mais ce poète qui ne traduit jamais est cependant bien moins original que du Bellay qui traduit souvent. Il ne copie personne, et toutefois il ne dit rien qui ne rappelle immédiatement les quattrocentistes.

A leur exemple, il charge de ses commissions les vêtements qui parent sa dame ou l'instrument dont elle joue : il conjure un bienheureux gant de conserver jalousement la blancheur de cette main dont les doigts s'allongent, pour le blesser, en amoureuses flèches (II, 31) ; il demande à un luth, donné par lui à Pasithée, de lui servir d'espion et de rechercher, quand elle l'appuiera sur sa poitrine céleste, s'il y reste « quelque mémoire soupirante » du donateur (II, 24). A la remorque de Chariteo, il embarque son désir sur une mer de beauté : l'espoir enfle la voile vers le port de privauté ; mais un flot de cruauté repousse le navigateur ; la pluie des larmes et le vent des soupirs soulèvent un orage ; si l'ardeur de l'amour ne calme pas la tempête, c'en est fait du

---

[1] F. Flamini, *Revue de la Renaissance*, t. I, n° 1.

poète (I, 19). A l'école de Tebaldeo, il a appris à faire des pointes sur l'amant « qui vit sans avoir vie » (I, 27), et qui meurt sans fin pour ne pouvoir mourir (I, 14), sur le feu qui brûle le plus froid de l'âme et sur l'ardeur qui s'augmente à mesure que le lieu de sa naissance devient moins chaud (I, 9). A Séraphin et à Sasso, il a dérobé le secret des hyperboles démesurées et des images inattendues : un jour, il prétend que sa dame ayant été malade, « le pleuvoir de ses yeux » fit enfler la Saône (I, 54); un autre jour, il se déclare incapable de plus jamais pleurer : car comment l'eau pourrait-elle sortir d'une cendre (II, 13)? un autre jour, ses larmes jaillissent en gouttes comme si elles étaient distillées : c'est qu'elles sortent bien d'un alambic ; cet alambic est la passion ; le désir entretient la flamme, les soupirs l'activent et font bouillir l'eau, mais les pleurs deviennent si abondants qu'ils vont éteindre le feu, et aussitôt les soupirs redoublent pour sécher les pleurs (I, 23); un autre jour, ayant volé une des soies de la blonde chevelure, il craint que pour avoir commis ce sacrilège, les dieux ne lui infligent le supplice de Prométhée : mais, au fait, ne le subit-il pas puisqu'il est cloué sur le mont des vertus qu'il adore et qu'un long penser dévore son espoir (II, 26)?

Si cette langue amoureuse se distingue de celle des quattrocentistes, c'est seulement par un manque de facilité, produit peut-être par une incessante recherche de la condensation. Tyard n'aime pas à se répéter : il ne fait pas, comme Séraphin, une série de piè-

ces sur le même sujet ; il n'en fait qu'une ou deux, et il tâche d'y accumuler toutes les images que ce sujet a pu inspirer à ses divers modèles. Il conte une seule fois le combat des pleurs contre le feu, et une seule fois la course du corps à la recherche de l'âme. Il dit en une seule fois au luth ce qu'il a à lui dire, et en une seule fois au gant, et en une seule fois à l'anneau. Mais aussi, que de choses, ô belle Pasithée, n'êtes-vous pas invitée à voir dans cet anneau ! il est rond : ainsi la foi qu'on vous a vouée n'a ni commencement, ni fin ; il est d'or : tels sont vos cheveux ; il est semé de perles en forme de larmes : de pleurs aussi est semé le visage de votre ami ; il porte des lettres gravées en dedans : de même votre nom est gravé dans une mémoire fidèle ; il retient un diamant dans une griffe : le cœur que vous avez pris n'est pas moins bien fixé ; ce diamant ne peut ni se brûler, ni se briser : mais l'amour que vous inspirez est encore plus solide (I, 17).

Il est probable, qu'après avoir réussi à trouver ainsi dans un seul anneau tant de ressemblances avec sa passion, Tyard s'est cru beaucoup plus fort que Séraphin, qu'on pourrait appeler cependant le sonnettiste de l'anneau. Quand un poète tragique du XVIIIe siècle avait accumulé dans une seule pièce les situations qui avaient suffi chez Racine à en alimenter trois ou quatre, il s'imaginait avoir fait un drame plus plein d'action qu'*Andromaque*. Quand il avait prêté à un personnage des traits de caractère empruntés à quatre ou cinq héros raciniens, il se figu-

rait avoir créé un personnage plus riche de vie que Phèdre. En réalité ces combinaisons ingénieuses accusaient simplement chez lui un défaut d'imagination, — et il en faut dire autant de Tyard. Cet estimable poète, qui compte parmi les précurseurs de notre poésie moderne, a des procédés de décadent.

La phraséologie que Tyard, à l'exemple de Maurice Scève, emprunte au *quattrocento*, il l'emploie, comme Scève, à chanter l'amour platonique. Telle fut même son admiration pour le platonisme qu'en 1551 il donna une traduction française, dédiée à sa dame, des *Dialogues de l'Amour* par Léon Hébreux, et l'année suivante lui-même composa à leur imitation des dialogues où cette dame fit son personnage.

L'histoire de la passion de Tyard est donc conforme à toutes les traditions du platonisme. La première fois qu'il rencontra la dame, ses yeux admirèrent ce qu'il y avait de moins parfait dans sa perfection, c'est-à-dire son visage, et il s'en idolâtra avec dévotion. Mais elle parla, et aussitôt l'imagination du poète comprenant ce qu'il y avait chez elle de plus parfait, reconnut que ce visage d'albâtre était un temple ; ce fut, dès lors, la divinité du Temple, c'est-à-dire la vertu de Pasithée, que la langue de Tyard honora, et que son esprit contempla (I, 7):

Au premier tret, que mon œil rencontra
Des moins parfaits de sa perfection,
La plus grand part de ma devotion
Soudainement en elle idolatra.

Mais quand le son de sa voix penetra
Dans mon ouïr, l'imagination
Ravissant haut ma contemplation
Au plus parfait de son parfait entra.

Lors je connuz que ce vermeil albastre,
Pour qui mon œil me rendoit idolatre,
Estoit fragile, et soulement un temple :

Temple sacré a celle Deïté
Qu'incessamment en toute humilité
Ma langue honore, et mon esprit contemple.

Cet amour sublime semble bien à certains moments être sur le point de changer de caractère; car une fois l'amant obtient la permission de mettre un baiser sur une belle main, et une autre fois il reçoit une promesse fort peu platonique :

Ami, (dit-elle en visage amoureux),
Je mettray fin à tes jours langoureux
Pour commencer tes bienheureuses nuits.

Mais cette promesse n'eut pas de suite, Pasithée s'étant vite aperçue, je pense, qu'en la faisant elle avait simplement cédé au désir, irrésistible chez une lectrice de Tebaldeo, d'aiguiser une pointe. Le poète s'en consola sans trop de peine, et dans la dernière pièce de son premier livre il entonna même avec enthousiasme la chanson du *Chaste Amour*, renvoyant au jour où il serait dans le ciel le couronnement de sa passion :

Nos deux esprits d'une complexion,
Sont eslongnez de toute passion,
  Passion qui tourmente :
Vivans ainsi en ce mortel sejour
Avec espoir, qu'au Ciel leur grand amour
  Sera du tout contente.

Tyard était si jaloux de l'honneur de sa dame qu'il ne la chanta jamais que sous le pseudonyme de Pasithée et qu'il fit toujours effort pour cacher sa passion au public. C'est ce qu'il explique dans une épigramme que je tiens à citer en terminant parce que dans aucune autre pièce peut-être on ne voit plus clairement ce qu'est le pétrarquisme du poète mâconnais : la rhétorique de Tebaldeo et de Séraphin mise au service du platonisme de Léon Hébreux. On va y voir, en effet, et les feux d'amour qui font une étonnante fumée et les combats des pleurs contre les soupirs, mais on va voir tous ces phénomènes expliqués par une autre cause que chez Séraphin, c'est-à-dire par le culte de l'honneur (Tyard, édition Marty-Laveaux, p. 47) :

  La grande ardeur de mon affection
Feit de son feu sortir telle fumée
Qu'on s'apperceut combien la passion
Me tourmentoit de chose tant aimée.
  Mais pour esteindre et bruit et renommée,
Je veux tenir ma flamme si couverte
Que dans mon cœur sera la guerre ouverte,
Entre souspirs et pleurs : qui prendront cesse,

Quand de ma vie ainsi je feray perte,
Pour n'empirer l'honneur de ma Maistresse.

Après avoir lu de tels vers, on comprend sans peine que les *Erreurs amoureuses* ne pouvaient avoir sur le développement du pétrarquisme français une très grande influence et que Pontus de Tyard devait apparaître un peu comme un isolé dans le chœur des poètes de l'école de 1550. Sans doute, il contribua pour sa part à mettre en honneur et le sonnet en général et ce type particulier de sonnet que Marot venait de créer. Mais la phraséologie qu'il emprunta, soit à Maurice Scève directement, soit aux maîtres de celui-ci, Tebaldeo et Séraphin, ne fut goûtée que plusieurs années plus tard par les Desportes, les Jamyn, les Passerat. La première génération de la Pléiade à tout ce clinquant préféra la distinction des bembistes. Et elle avait une conception trop sensuelle de l'amour pour avoir envie d'« errer » bien souvent, sur les traces de l'auteur des *Erreurs amoureuses*, dans les froids sentiers du platonisme.

Cependant le platonisme de Tyard séduisit un moment du Bellay, et, après lui avoir inspiré quelques très beaux accents, il faillit l'égarer hors de sa voie naturelle, où, heureusement, d'autres influences vinrent bien vite le rengager.

IV

LES « SONNETS DE L'HONNESTE AMOUR »

Le premier livre des *Erreurs amoureuses* avait paru, nous l'avons dit, presque au lendemain de la première *Olive* (1549). Dès la seconde *Olive* (1550), on retrouve dans l'idée générale de plusieurs sonnets l'influence de Tyard, et il faut nous féliciter que du Bellay l'ait alors subie, si c'est à elle que nous devons le chef-d'œuvre du recueil, ce sonnet 113, où le poète rêve de monter en un plus clair séjour pour « reconnaître l'Idée de la beauté qu'il adore en ce monde ».

Le deuxième livre des *Erreurs*, qui parut en 1551 peu après l'édition complète de *l'Olive*, accrut chez du Bellay l'impression qu'avait produite le premier, et, en 1552, dans son *Recueil de poésie*, il publiait les *XIII Sonnetz de l'honneste Amour* : ici, idées et style, tout dérivait des *Erreurs amoureuses*, comme M. Chamard l'a fort bien montré. [1]

Dans le premier sonnet, le poète indiquait l'idée directrice de son œuvre : Amour l'avait sacré prêtre de son HONNEUR, et, pour que le mot HONNEUR ne passât point inaperçu, il le mettait en lettres capitales.

---

[1] *Joachim du Bellay*, p. 191-194.

Dans tous les autres sonnets, ce qui revenait sans cesse, c'était la conception que l'amour spirituel l'emportait sur l'amour des sens, comme la beauté de l'esprit l'emportait sur la beauté du corps. Et, pour redire après Tyard son pur désir de la Beauté céleste, du Bellay rencontrait bien çà et là d'assez heureuses expressions (s. 7) :

> Le seul desir des beautez immortelles
> Guynde mon vol sur ses divines ailes
> Au plus parfaict de la perfection.

Mais le plus souvent il se bornait à alambiquer encore la langue géométrique, agronomique et mythologique, dont il empruntait directement les termes à Pontus : « le centre où tend le rond de mes esprits, la sphère de ma vie, l'alambic de vos perfections, l'esprit de la flamme des cieux, la céleste Androgyne de nos cœurs ».

Veut-on un exemple des subtilités dont ce spirituel poète est capable d'enrichir une imagination déjà fort subtile chez son modèle. Qu'on lise d'abord le sonnet 26 du livre II des *Erreurs*. On y apprendra que Tyard, ayant dérobé « une chose sacrée », c'est-à-dire un blond cheveu d'or, en est puni par le supplice « du caut larron, sacrilège céleste », dont on nous laisse le plaisir de deviner le nom. Comment le voleur du blond cheveu subit-il donc le supplice de Prométhée ? Parce que sa passion est clouée sur un mont, « le mont des vertus qu'il adore, » et que là « un long penser dévore tout son espoir ».

Il ne semble pas qu'on puisse inventer rien de plus prétentieux. Il y a mieux cependant. Qu'on lise, pour s'en convaincre, le XI[e] des *XIII Sonnetz de l'honneste Amour*, où, sans nommer, lui non plus, le héros de la vieille fable, du Bellay se représente à son tour comme un nouveau Prométhée. Son sacrilège à lui a été d'idolâtrer une sainte grandeur « sous le mortel d'une immortelle grace » et, poussé par cette passion, de voler une flamme ; cette flamme ayant chassé de lui-même tout autre feu, son corps est devenu un glaçon, et le voilà « cloué sur le roc d'une chaste froideur » ; là, écoutons-le nous expliquer lui-même comment un aveugle oiseau (l'amour, sans doute) vient renouveler en lui le fabuleux supplice :

L'aveugle oyzeau, dont la perçante flâme
S'afile aux rayz du soleil de mon âme,
Aguize l'ongle et le bec ravissant

Sur les dezirs dont ma poictrine est pleine,
Rongeant mon cœur, qui meurt en renaissant,
Pour vivre au bien et mourir à la peine.

Quand on a comparé cette pièce à son modèle on ne peut regretter, je crois, que du Bellay ait vite perdu le goût d'employer les ressources d'un esprit plein de finesse à refaire les sonnets de Pontus de Tyard.

Faut-il regretter aussi que pour la technique du sonnet l'auteur des *XIII Sonnetz* ait été un fidèle disciple de l'auteur des *Erreurs* ? Je ne sais. Je le

regretterais volontiers pour ma part. Mais ce qui n'est pas contestable, c'est que les *Sonnetz de l'honneste Amour* furent tous, comme l'étaient la très grande majorité des sonnets des *Erreurs*, des sonnets marotiques et que depuis lors du Bellay resta un des fervents adeptes de ce sonnet nouveau à l'admiration exclusive duquel Tyard l'avait conquis : ni dans les *Antiquitez de Rome*, ni dans les *Regrets*, du Bellay ne devait plus reprendre les combinaisons du sonnet italien, qu'il avait assez souvent adoptées dans *l'Olive*, et plusieurs fois, nous l'avons vu, avec bonheur.

Pour la technique du sonnet, Tyard eut probablement aussi de l'influence sur les autres poètes de la Pléiade. Mais ils ne lui envièrent pas son rôle de « prêtre de l'amour chaste »: l'année même où furent publiées les *XIII Sonnetz de l'honneste Amour* (1552) parurent deux nouveaux recueils pétrarquistes, les *Amours* de Ronsard et les *Amours* de Baïf, dont les auteurs n'avaient pour le platonisme qu'une affection des plus modérées.

V

LES « AMOURS » DE RONSARD

Joachim du Bellay avait donné les deux éditions de son *Olive*, Pontus de Tyard les deux premiers livres de ses *Erreurs amoureuses*, et l'on attendait encore l'apparition d'un autre *canzoniere* français,

annoncé depuis quelque temps, dont on pensait que l'auteur éclipserait ses devanciers. En 1550 il avait, en effet, débuté dans les lettres par un coup d'éclat: par la publication de quatre livres d'odes qui dans l'estime générale l'avaient égalé à Pindare et à Horace.

Impatiemment désirés, *les Amours de Pierre de Ronsard Vandomoys* parurent enfin en 1552[1]. L'année suivante, ils eurent une nouvelle édition où le poète enrichissait le texte de plusieurs pièces et où Marc-Antoine de Muret l'illustrait d'un commentaire[2].

---

[1] *Les Amours de P. de Ronsard Vandomoys. Ensemble le cinquième* [livre] *de ses Odes*. A Paris, chez la veufve de Maurice de la Porte, 1552. (L'achevé d'imprimer est du 30 septembre). — M. Hugues Vaganay, prépare une édition des *Amours* de Ronsard. On y trouvera le texte de l'édition de 1578, des variantes permettant de reconstituer le texte des autres éditions, le commentaire de Muret, ses variantes et ses additions. — En attendant la publication de cette édition appelée à rendre de très grands services, ceux qui pour étudier Ronsard seront obligés d'utiliser Blanchemain devront consulter le *Tableau chronologique des Œuvres de Ronsard*, par Paul Laumonier, La Flèche, 1903 (Extrait des *Annales Fléchoises*, juillet et août 1903). Les renvois à l'édition Blanchemain y sont faits de telle façon qu'en se servant de cette édition on puisse dater chaque pièce de Ronsard. — Sur les *Amours* de Ronsard, consulter, mais avec précaution, Piéri, *Pétrarque et Ronsard*, Marseille, Laffite, 1895.

[2] *Les Amours de P. de Ronsard Vandomois*, nouvellement augmentees par lui et commantees par Marc Antoine de Muret; à Paris, chez la veuve Maurice de la Porte, 1553.

Un an après leur première publication ils étaient donc déjà considérés comme classiques puisqu on les jugeait dignes d'être annotés, et à beaucoup d'égards ils méritaient cet honneur.

C'est un ouvrage bien plus rarement livresque que *l'Olive* et, quand il l'est, inspiré par des modèles d'un goût plus sûr.

Beaucoup plus souvent que du Bellay, Ronsard est remonté à la source première du pétrarquisme et, pour ne pas parler d'un assez grand nombre d'imitations lointaines, dans vingt-cinq de ses sonnets environ l'on trouve des morceaux plus ou moins longs tirés à peu près textuellement de Pétrarque [1].

Du Bellay avait dédaigné Bembo, qu'il jugeait probablement un peu fade. Ronsard choisit, au contraire, pour l'un de ses principaux maîtres cet excellent ouvrier en style, chez qui il retrouvait ses propres talents et ses propres inclinations : surtout le don du développement et l'amour des rythmes harmonieux. Il ne l'imita de très près, à vrai dire, que dans une douzaine de sonnets sur plus de cent quatre-vingts ; mais jamais il ne suivit son modèle plus fidèlement

---

[1] Il est inutile que j'indique ici les principaux emprunts de Ronsard à Pétrarque et à Bembo. On les trouvera indiqués dans le commentaire de Muret, qui les a relevés à peu près complètement. L'éditeur de 1604 en a indiqué quelques autres, qui avaient échappé à Muret.

que lorsque ce modèle était Bembo, et souvent là où il ne semble avoir imité personne, c'est dans la manière de Bembo qu'il a traité son sujet.

Il puisa beaucoup moins que du Bellay dans les deux premiers livres des *Rime di diversi* : soit parce qu'il n'y trouvait plus rien à glaner de très intéressant après l'immense récolte qu'y avait faite l'auteur de *l'Olive*, soit plutôt parce qu'il crut faire preuve de goût en préférant aux vers des bembistes les vers de leur maître. Il ne tira que quelques pièces de cette anthologie où les élèves de Bembo avaient réuni leurs meilleures œuvres et un petit nombre d'entre eux seulement furent honorés de son attention : Lelio Capilupi, Giovanni Mozarello, Andrea Gesualdo, Astemio Bevilacqua, Petro Barignano, Antonio Rinieri, Molza[1].

---

[1] Voici les principaux emprunts de Ronsard au premier livre des *Rime diverse*. (Je laisse au lecteur le soin de reconnaître lui-même l'importance relative de chacun d'eux. Je renvoie pour Ronsard à l'édition Blanchemain, en faisant remarquer une fois pour toutes que les sonnets qui figurent dans cette édition au *Premier Livre des Amours* ne figuraient pas tous dans l'édition de 1552, ni dans celle de 1553. En 1552 le nombre des sonnets était seulement de 182.) — Sonnet 41 : Lelio Capilupi, Di mortal donna non son l'auree; *Rime*, éd. de 1545, p. 342. — Sonnet 54 : Mozarello, O desir di quest' occhi; p. 80. — Sonnet 55 : Gesualdo, Verrà mai il di; p. 34. — Sonnet 56 : Gesualdo, Qual' empio mio destin ; p. 32. — Sonnet 88 : Pietro Barignano, Breve riposo; p. 23. — Sonnet 171 : Gesualdo, Ne di selvaggio; p. 33.

Il lut avec soin l'œuvre amoureuse de l'Arioste, bien que du Bellay n'y eût presque rien laissé à prendre[1].

Après du Bellay, il emprunta à l'Arioste son sonnet 22, que Baïf devait refaire à son tour dans sa *Francine.* Est-ce que ce sonnet valait la peine d'être ainsi imité successivement par trois poètes de marque? Personne aujourd'hui ne le pensera. Mais, puisqu'aucun sonnet de l'Arioste n'eut plus de succès chez nous au XVIe siècle, il ne sera pas inutile sans doute de le citer ici comme un spécimen du goût de ce temps-là. Nous citerons ensuite les trois imitations françaises pour qu'on ait une occasion de comparer le style des trois chefs de la Pléiade.

Voici d'abord la pièce qui suscita un tel concours d'admirations :

Madonna, sete bella, e bella tanto
Ch'io non veggio di voi cosa piu bella,
Miri la fronte, o l'una e l'altra stella,
Che mi scorgon la via col lume santo;

Miri la bocca, a cui sola do vanto,
Che dolce ha il riso e dolce ha la favella ;

Emprunts au *Libro secondo.* Sonnet 66 : Astemio Bevilacqua, Herbe felici ; *Rime, lib. II,* éd. de 1548, p. 55. Un sonnet semblable de Gottifredi est dans la 2e édition du livre I des *Rime.* — Sonnet 149 : A Rinieri, Amore ond' e ; p. 21. — Sonnet 60 : Molza, Ne giglia posto ; p. 11.

[1] Voir J. Vianey, *l'Arioste et la Pléiade* dans le *Bulletin italien*, 1901, n° 4.

E l'aureo crine, onde Amor fece quella
Rete che mi fu tesa d'ogni canto ;

O di terso alabastro il collo e'l seno,
O braccio o mano ; e quanto finalmente
Di voi si mira, e quanto se ne crede,

Tutto è mirabil certo. Nondimeno,
Non starò ch'io non dica arditamente,
Che più mirabil molto è la mia fede.

C'est l'imitation de du Bellay (*Olive*, 7) qui est la plus fidèle des trois. On y reconnaîtra l'aisance habituelle de sa plume, mais malheureusement aussi ce goût des synonymes un peu vains, qui lui fait souvent ajouter des mots à la phrase sans qu'il y ajoute pour cela des idées :

De grand'beauté ma Déesse est si pleine
Que je ne voy' chose au monde plus belle :
Soit que le front je voye, ou les yeux d'elle,
Dont la clarté saincte me guyde et meine ;

Soit ceste bouche, ou souspire une haleine,
Qui les odeurs des Arabes excelle ;
Soit ce chef d'or qui rendroit l'estincelle
Du beau Soleil honteuse, obscure et vaine ;

Soient ces coustaux d'albastre et main polie,
Qui mon cœur serre, enferme, estrainct et lie[1].
Bref, ce que d'elle on peult ou voir, on croyre,

---

[1] On remarquera que le sens est suspendu ici. Les six derniers vers se décomposent donc, pour le sens, comme pour la mesure, non en deux tercets, mais en un distique suivi d'un quatrain. C'est Peletier, nous l'avons dit, qui s'avisa de couper ainsi en 2 + 4 ou en 4 + 2, *pour le sens*, les six derniers vers du sonnet marotique.

Tout est divin, celeste incomparable :
Mais j'ose bien me donner ceste gloyre
Que ma constance est trop plus admirable.

Ce qui distingue le sonnet de Baïf (éd. de 1555, p. 56), c'est une facilité qui paraîtrait poussée jusqu'à la banalité, si elle ne finissait pas par produire une chaleur véritablement éloquente, à laquelle la répétition des mots elle-même n'est pas étrangère:

Ma Francine est partout excellentement belle :
Elle est belle en son front, elle est belle en ses yeux,
Elle est belle en sa joue, en son ris gracieux,
Elle est belle en sa bouche, en elle tout excelle.

Son teint frais et vermeil est excellent en elle,
Son maintien excellent, excellent son parler,
Excellent son beau port, quand on la voit aler,
Se demarchant d'un pas dine d'une immortelle.

Belles, ses belles mains, et beaux sont ses beaux bras;
Belle sa belle gorge et très beau son beau sein;
Tout ce qu'en elle on voit est fort emerveillable;

Ses graces et beautez humaines ne sont pas;
Elle a tout admirable, aiant tout plus qu'humain;
Si diray-je ma foy beaucoup plus admirable [1].

Imitation plus originale, le sonnet de Ronsard (*Amours*, I, 183, éd. Blanchemain) ne doit guère à

---

[1] Je donne le texte de 1555. Celui de 1572, reproduit par Marty-Laveaux, t. I, p. 180, est un peu différent.

son modèle que son idée générale, son mouvement, sa pointe finale ; il est fâcheux toutefois que le poète ait fait sienne la pièce de l'Arioste, non seulement par la fermeté du vers et la bonne construction de la phrase, mais encore par le pédantisme des souvenirs mythologiques :

Son chef est d'or, son front est un tableau
Ou je voy peint le gain de mon dommage ;
Belle est sa main qui me fait devant l'âge
Changer de teint, de cheveux et de peau.

Belle est sa bouche et son soleil jumeau,
De neige et feu s'embellist son visage
Pour qui Jupin reprendroit le plumage
Ore d'un cygne, or' le poil d'un toreau.

Doux est son ris, qui la Meduse mesme
Endurciroit en quelque roche blesme,
Vengeant d'un coup cent mille cruautez.

Mais tout ainsi que le soleil efface
Les moindres feux, ainsi ma foy surpasse
Le plus parfait de toutes ses beautez.

A ce sonnet ne se borne point la dette de Ronsard envers l'Arioste. Bien que du Bellay eût déjà transporté dans *l'Olive* à peu près tout le rôle de Bradamante, Ronsard remit en sonnet une partie de la plainte du XXXIIe chant, et il convertit en chanson cette missive à Roger où du Bellay avait taillé trois

sonnets [1]. Il prêta quelque part à Cassandre toute la puissance de séduction que l'auteur du *Roland furieux* avait attribuée à l'enchanteresse qui captive Roger :

> Ce ne sont qu'haims, qu'amorces et qu'appas
> De son bel œil qui m'alleche en sa nasse,
> Soit qu'elle rie ou soit qu'elle compasse
> Au son du luth le nombre de ses pas.
>
> (*Amours*, I, 133.)

> Avea in ogni sua parte un laccio teso
> O parti, o rida, o canti, o passo mova.
>
> (*Furioso*, VII, 12.)

Enfin, la belle Alcine, qui s'était déjà changée en Olive, se transforma encore en Cassandre, combinée, d'ailleurs, pour cette nouvelle métamorphose avec Olympie. C'est à Alcine, en effet, que l'amie de Ronsard doit entre autres beautés un nez « où l'on ne trouve rien à reprendre » (che non trova l'invidia ove l'emende) ; c'est à Olympie qu'elle doit entre autres appas des jambes et des flancs « faits au tour » (pareano fatti da Fidia a torno) [2] ; mais pour faire à Cassandre un sein digne d'elle il a fallu que chacune des deux héroïnes prêtât le sien :

---

[1] *Amours*, I, 192 (édit. Blanchemain) : *Furieux*, XLV, 37-38 : *Olive*, 31. — *Amours*, I, p. 81 : *Furieux*, XLIV, 61-66 : *Olive*,35, 39, 29. — Comparer encore *Amours*, I, 168 et Arioste, sonnet 5.

[2] Ronsard, *Amours*, I, Elégie à Janet, p. 132 : *Furieux*, VII, 11 et suiv., XI, 67 et suiv.

Les flots jumeaux de laict bien espoissi
Vont et revont par leur blanche valée,
Comme a son bord la marine salée,
Qui lente va, lente revient aussi.

Une distance entre eux se fait, ainsi
Qu'entre deux monts une sente égalée
En tous endroits de neige devalée,
Sous un hiver doucement adouci.

(*Amours*, I, 187.)

Due pome acerbe, e pur d'avorio fatte,
Vengono e van, com'onda al primo margo,
Quando piacevole aura il mar combatte.

(*Furioso*, VII, 14.)

Le poppe ritondette parean latte
Che fuor dei giunchi allora allora tolli.
Spazia fra lor tal discendea, qual fatte
Esser veggiam fra piccolini colli
L'ombrose valli, in sua stagione amene,
Che'l verno abbia di nieve allora piene.

(*Furioso*, XI, 68.)

Ronsard entretint-il aussi dès 1550 quelque commerce avec les quattrocentistes, qu'il devait plus tard beaucoup aimer ? C'est probable ; car il me semble bien que si sa main infatigable, qui tournait les pages de tant et tant de volumes, n'avait pas feuilleté au moins quelquefois les œuvres de Tebaldeo et de Séraphin, il y aurait dans les *Amours* un peu moins de mythologie, un peu moins de sensualité, et aussi plus rarement des pointes comme celles-ci ;

Heureux miroër!.......................
....envieux je t'admire
D'aller mirer le miroër ou se mire
Tout l'univers devant lui remiré.

Va donq', miroër, va donc, et pren bien garde
Qu'en le mirant ainsi que moi ne t'arde
Pour avoir trop ses beaux yeux admiré.

(Sonnet 75.)

Bienheureux soit le doux souvenir d'elle,
Et plus heureux le foudre de ses yeux
Qui cuit ma vie en un feu qui me gele.

(Sonnet 76.)

Je ne puis cependant signaler dans la *Cassandre* aucun emprunt bien caractérisé aux *canzonieri* du *quattrocento*.

Et voilà terminé l'inventaire des sources italiennes du premier livre des *Amours* de Ronsard, tel du moins que je puis le dresser après d'assez longues recherches. On voit que les modèles ont été généralement choisis parmi les maîtres du genre. On voit aussi qu'ils n'ont pas été mis au pillage. Car, tandis que dans *l'Olive* de du Bellay les deux tiers des sonnets étaient des répliques plus ou moins originales de pièces antérieures, on ne peut guère compter dans les *Amours* plus d'une quarantaine de pièces, sur environ cent quatre-vingts, qui aient à proprement parler une source précise. Encore ces pièces sont-elles loin de pouvoir toutes êtres qualifiées de copies. Ce que Ronsard demande le plus souvent à un modèle, c'est un thème à développer, l'indication d'un

mouvement, un mot pour commencer ou un trait final : l'invention du reste ne l'embarrasse pas.

Rencontre-t-il dans les *Rime di diversi* un début de sonnet dont la vivacité lui plaît :

> Verra mai il di che mia pace riporte ?
> O ch'esta vita il gran morir mi lievi ?

C'en est assez. Il ne lit pas plus avant et sur le motif fourni par ces deux vers de Gesualdo sa verve exécute aussitôt une assez brillante variation :

> Verray-je point le doux jour qui m'apporte
> Ou trêve ou paix, ou la vie ou la mort,
> Pour édenter le souci qui me mord
> Le cœur à nu d'une lime si forte ?
>
> Verray-je point que ma naïade sorte
> Du fond de l'eau pour m'enseigner le port ?
> Viendray-je point, ainsi qu'Ulysse, à bord,
> Ayant au flanc son linge pour escorte ?
>
> Verray-je point que ces astres jumeaux
> En ma faveur, encore par les eaux,
> Monstrent leur flame à ma carene lasse ?
>
> Verray-je point tant de vents s'accorder,
> Et calmement mon navire aborder,
> Comme il souloit, au havre de sa grace [1] ?

---

[1] *Amours*, I, 55 : Gesualdo, dans les *Rime* de 1545, p. 34. — Le sonnet 56 des *Amours* a été fait exactement de la même façon : il développe un thème pris au début d'un autre sonnet de Gesualdo : Qual' empio mio destin..., *ibid.*, p. 32.

Bembo, qui aime à développer largement ses images, s'est-il borné à en esquisser une qui semble gracieuse à Ronsard :

La fera, che scolpita nel cor tengo,
Cosi l'havess'io viva entre le bracchia.

Cette indication suffit à notre poète; il fera lui-même le développement aussi copieux que l'aurait fait Bembo, et de quatre vers il saura tirer tout un poème (avec quelques réminiscences d'Ovide, on doit le dire) :

Puissé-je avoir ceste fere aussi vive
Entre mes bras qu'elle est vive en mon cœur !
Un seul moment guariroit ma langueur
Et ma douleur feroit aller à rive.

Plus elle court et plus elle est fuitive
Par le sentier d'audace et de rigueur,
Plus je me lasse, et, recreu de vigueur,
Je marche après d'une jambe tardive.

Au moins escoute, et ralente tes pas :
Comme veneur je ne te poursuy pas,
Ou comme archer qui blesse à l'impourveue,

Mais comme amy de ton amour touché,
Du fer cruel qu'Amour m'a decoché,
Forgeant ses traits des beaux rais de ta veue [1].

---

[1] Le sonnet 10 est fait de la même façon : il développe une image empruntée à Pétrarque, S. 160 (Pasco la mente). — De même le sonnet 35, qui développe une image de Pétrarque, S. 218 (Far potest' io).

S'est-il amusé à voir Pietro Barignagno lancer sans répit des antithèses étincelantes jusqu'à ce que s'élève, pour clore la fête, une dernière fusée particulièrement mirifique :

« Avoir un bref repos de longs chagrins, et en peu de sûreté beaucoup de soupçons ; voir le plaisir obscur, clair le dépit, dans un cœur vide de foi, comblé de tromperies ; — tirer un faux plaisir d'un véritable ennui, en riant pendant des heures et en pleurant pendant des années ; trouver morte l'audace, vif le regret, et dans le gain faire des pertes ; — aller cherchant mon bien sans savoir où le trouver, sentir que de fraude dissimulée sort l'outrage apparent, et de nouvelles fables d'anciennes pensées ; — des dédains couverts en une tromperie découverte sont les raisons qui font que chaque jour avec moi se trouve l'espérance douteuse et la douleur certaine. »

Il refait, pour régaler les yeux du lecteur français, ce beau feu d'artifice ; mais il n'en conserve que la pièce finale ; il change toutes les autres, ayant l'imagination du détail trop facile, pour ne pas être tenté de rivaliser d'ingéniosité avec l'Italien, au lieu de lui dérober son esprit :

Estre indigent et donner tout le sien,
Se feindre un ris, avoir le cœur en pleinte,
Haïr le vray, aimer la chose feinte,
Posseder tout et ne jouir de rien ;

Estre delivre et trainer son lien,
Estre vaillant et couarder de crainte,
Vouloir mourir et vivre par contrainte,
Et sans profit despendre tout son bien ;

Avoir tousjours pour un servil hommage
La honte au front, en la main le dommage ;
A ses pensers, d'un courage hautain,

Ourdir sans cesse une nouvelle trame,
Sont les effets qui logent en mon ame
L'espoir douteux et le tourment certain [1].

*
* *

Il s'en faut donc que le chantre de Cassandre soit un imitateur servile. Lui-même savait bien qu'il pouvait, sans danger pour sa réputation, être comparé à ses modèles, puisqu'il provoquait cette comparaison en autorisant Muret à signaler un assez grand nombre de ses sources, et Muret le fit en termes fort précis : « Presque tout ce sonnet est semblable à un d'un Italien nommé Antonio-Francesco Rinieri... Semblable presque est le 101e sonnet de la première partie de Pétrarque, etc »

Ronsard avait une trop forte personnalité pour qu'il la laissât étouffer par l'influence de ses maîtres.

Et d'abord, soit parce qu'il voulait que le sonnet français devînt un poème à forme fixe pour être mis plus facilement en musique, soit aussi parce qu'il

---

[1] *Amours,* I, 88 : Barignano, Breve risposo haver di lunghi affanni, *Rime* de 1545, p. 23. – Comparer aussi le très beau sonnet 12 « j'espere et crain », mis en musique par P. Certon, avec Pétrarque, S. 145 : tous les détails sont changés.

désirait que ce sonnet français eût une physionomie très distincte du sonnet italien, il le soumit à deux lois rigoureuses : celle de faire alterner régulièrement les rimes masculines avec les féminines (loi qu'il transporta, d'ailleurs, dans tous les genres de poèmes), et celle de combiner toujours les rimes des tercets d'après le système marotique (CCD EED ; variante : CCD EDE). Il viola rarement la première de ces lois. Il fut plus fidèle encore à la seconde.

Il n'y fit qu'un très petit nombre d'infractions, notamment dans quelques sonnets, où il adopta une disposition fort intéressante, qu'il devait reprendre plusieurs fois dans ses autres recueils, bien que dans celui-ci il l'ait plus tard corrigée là où elle lui avait primitivement paru bonne : ces sonnets ont les tercets construits seulement sur deux rimes, qui d'abord alternent, puis sont embrassées, ce qui donne la formule CD CDDC. Je citerai comme exemple un sonnet curieux à divers égards, surtout parce que c'est peut-êre le seul sonnet du 1er livre des *Amours* où ce sensuel Ronsard ait chanté l'amour platonique :

Je veux brusler, pour m'en-voler aux Cieux,
Tout l'imparfait de ceste escorce humaine,
M'éternisant comme le fils d'Alcmeine
Qui tout en feu s'assit entre les Dieux.

Ja mon esprit, chatouillé de son mieux,
Dedans ma chair rebelle se promeine,
Et ja le bois de sa victime ameine
Pour s'enflammer aux rayons de tes yeux.

O saint brazier ! ô flame entretenue
D'un feu divin ! avienne que ton chaud
Brusle si bien ma depouille connue

Que libre et nud je vole d'un plein saut
Jusques au ciel, pour adorer là haut
L'autre beauté dont la tienne est venue ! [1]

Ainsi, à quelques exceptions près, Ronsard, dès le premier livre de ses *Amours*, se fit une règle, aussi bien de combiner les rimes des tercets à la façon de Marot que de faire alterner les rimes masculines avec les féminines. Et sur ces deux points son autorité en imposa aux autres membres de la Pléiade, qui presque tous renoncèrent désormais aux libres combinaisons du sonnet italien.

C'est donc du premier livre des *Amours* de Ronsard qu'on peut dater la fondation définitive de notre sonnet dit régulier (auquel il ne manquait plus que

---

[1] Ed. Blanchemain, *Amours*, I, S. 167. Plus tard, Ronsard, pour ramener ce sonnet au système marotique, corrigea ainsi les vers 9-12 :

O saint brasier ! ô feu chastement beau
Las ! brule moi d'un si chaste flambeau
Qu'abandonnant ma depouille connue,
Net, libre et nud....

La disposition CD CDDC, se trouvait encore : *Amours*, I, 131, 137, 223 ; *Amours*, II, 22, 36, 63 ; dans tous ces sonnets elle fut corrigée. Ronsard l'adopta aussi : *Amours*, II, 2e partie, 3, 8, 11 ; *Amours d'Hélène*, I, 1, 26, 49, 60, 63 ; II, 74.

d'être composé en vers alexandrins). C'est donc ici le lieu de déclarer que ce sonnet est une très belle forme, mais que l'école de la Pléiade eut pour elle une affection bien exclusive, et que les poètes des siècles suivants, en l'adoptant sur la foi de Ronsard, comme le seul sonnet légitime, ont été bien moutonniers. Quand les romantiques introduisirent dans les genres tragique et épique l'alexandrin ternaire, ils firent une très heureuse innovation. Mais ils ne poussèrent point le désir de se distinguer des classiques jusqu'à décider qu'il n'y aurait plus que des alexandrins ternaires dans l'avenir. Ils ne considérèrent jamais, au contraire, le mètre nouveau que comme un mètre exceptionnel. Nos poètes du XVIe siècle montrèrent moins de goût en acceptant comme seul légitime le sonnet de Marot, dont on peut dire sans paradoxe qu'il n'est probablement plus un sonnet. De cet exclusivisme, personne ne fut plus responsable que Ronsard.

Comme il tint à se distinguer nettement de ses maîtres italiens dans la construction du sonnet, Ronsard essaya d'avoir un style à lui, et il y réussit. Je conviens qu'il n'y réussit pas toujours, que plusieurs de ses sonnets ne portent pas pour ainsi dire sa signature, et que si on les retrouvait aujourd'hui dans un manuscrit anonyme, on hésiterait à en accorder la paternité à lui, plutôt qu'à Baïf ou à Magny. Je conviens encore que tous les éléments du style n'ont pas chez lui la même originalité. Bien plus,

je conviens que le plus important, l'image, n'en a presque aucune, et que le poète a fait à peu près toute sa moisson de comparaisons, de métaphores, de symboles dans les recueils pétrarquistes. Je conviens enfin qu'un peu trop souvent le signe le plus clair où l'on reconnaît qu'un sonnet est de Ronsard est la part qui y est faite aux souvenirs mythologiques. Dans aucun *canzoniere*, ni français, ni italien, on ne rencontre, comme dans les *Amours*, un pareil étalage d'érudition : l'amoureux de Cassandre compare ses tourments à ceux de Prométhée, d'Ixion, de Tantale et de Sisyphe ; son trouble quand il aperçoit sa dame lui rappelle celui de la Sibylle montant sur le trépied : son penser, qui suit toujours la bien-aimée, lui paraît semblable à Zéthès chassant les Harpies ; ailleurs, c'est Apollon qui intervient, c'est Vénus, c'est Iris, c'est Méduse, c'est Jupiter, c'est Ulysse, c'est Agamennon, ce sont tous les parents de la Cassandre troyenne, c'est toute l'histoire de la guerre de Troie[1] : le plus savant des humanistes, Marc-Antoine de Muret, se noie lui-même dans cette mythologie. Mais, heureusement, il y a dans les *Amours* beaucoup de sonnets où Ronsard a su mettre une moins fâcheuse originalité que ce pédantisme.

Ce qui nous obligerait, en quelque endroit que

---

[1] Voir les sonnets 4, 13, 15, 20, 27, 32, 36, 41, 44, 55, 56, 64, 104, 108, etc.

nous les trouvions, à les attribuer à lui, Ronsard, et non à un autre poète de son école, non pas même à du Bellay, ce n'est pas seulement la rareté des chevilles et la propriété presque constante des termes; c'est encore l'abondance des vers où les sons s'allient harmonieusement pour caresser l'oreille; c'est l'aisance habituelle de la phrase; c'est l'ampleur du développement, surtout quand la pièce est faite soit d'une seule image qui étend ses rameaux multiples dans les quatorze vers, soit d'une seule idée antithétique tournée et retournée sous toutes ses faces (l'art de Bembo est ici au moins égalé, s'il n'est pas surpassé); c'est surtout peut-être l'étonnante vivacité de mouvement qui d'un seul élan emporte le poème tout entier à sa conclusion : elle est si admirable qu'à certains sonnets, qui n'ont pas d'autres beautés, celle-ci suffit pour qu'ils soient des chefs-d'œuvre, parce qu'elle suffit à traduire la passion.

Il en est un qui amplifie un lieu commun du pétrarquisme, qui n'est pas de Ronsard d'ailleurs, mais qu'il a traduit, et en le traduisant il l'a même, ce me semble, vidé de tout ce que le modèle y avait mis d'idées; cependant des deux sonnets, c'est le sien qui a survécu et a passé dans les modernes anthologies, c'est le sien qui est le chef-d'œuvre, parce que, tout composé qu'il soit d'une énumération de mots, il a la beauté du mouvement :

« Herbes heureuses, heureuse prairie, qui servez souvent de siège agréable et honoré à mon auguste Abscentia et qui lui servez de doux repos au plus chaud du soleil; —

Fleurs éclatantes et variées, que je vois réunies ensemble sur l'amoureux et chaste sein pour lequel je suis fou de douleur, jaloux d'envie et de crainte ; — Limpides fontaines, et vous heureux rivages, qui écoutez parfois les accents de celle qui a reçu tous les biens du ciel ; — Arbrisseaux qui donnez une ombre fraîche, puisque elle ne peut pas écouter mes lamentations, dites les lui pour moi, car Amour veut qu'on le croie. »

(Astemio Bevilacqua,
dans le 2e livre des *Rime di diversi*, éd. de 1548, p. 55.)

Ciel, air, et vents, plains et montz descouvers,
Tertres fourchuz, et forestz verdoyantes,
Rivages tortz, et sources ondoyantes,
Taillis razez, et vous bocages verds,

Antres moussus a demy front ouvers,
Prez, boutons, fleurs et herbes rousoyantes,
Cousteaux vineux, et plages blondoyantes,
Gastine, Loyr, et vous mes tristes vers :

Puisqu'au partir, rongé de soing et d'ire,
A ce bel œil, l'Adieu je n'ay sceu dire,
Qui pres et loing me detient en esmoy :

Je vous supply, Ciel, air, ventz, montz et plaines,
Tailliz, forestz, rivages et fontaines,
Antres, prez, fleurs, dictes le luy pour moy. [1]

(Edition de 1552, p. 33.)

Il ne faut pas s'étonner que Ronsard, pour parler de

---

[1] Je donne le texte de l'édition princeps de 1552. Ce sonnet chez Blanchemin est le 66e du livre I.

l'amour, ait su trouver un si chaud langage. Car l'amour ne fut pas pour lui un simple prétexte à écrire des vers. Je ne veux pas affirmer, en disant cela, qu'il obtint réellement les faveurs de celle qu'il eut l'audace de célébrer sous son véritable prénom et dont il désigna ingénieusement quelque part le nom de famille [1] (s. 60):

Ny voir flamber au point du jour les roses,
Ny lis plantez sur le bord d'un ruisseau,
Ny chants de luth, ny ramage d'oyseau,
Ny dedans l'or les gemmes bien encloses [2],
Ny, etc.................................
Tant de plaisir ne me donnent qu'un *pré*
Où sans espoir mes espérances paissent.

Je crois bien que la comtesse de Pré, née Cassandre Salviati, fut un prête-nom et que l'amour que le poète feignit d'éprouver pour elle, ce furent d'autres dames, beaucoup plus vulgaires, qui en furent l'objet. Je crois aussi que dans les *Amours* de Cassandre tout n'a pas été dicté par la passion, qu'en chantant les voluptés de l'amour des sens, Ronsard, plus d'une fois, fit « de la littérature », comme Tyard en vantant

---

[1] Voir P. Laumonier, *la Cassandre de Ronsart* dans la *Revue de la Renaissance*, oct. 1902.

[2] Imité de Molza, *Rime di diversi*, liv. II, 1548, p. 11 :

Ne giglio posto ad un bel rio vicino,
Ne care gemme, che divida or fino...

les mystérieuses délices de l'amour platonique, et qu'alors, si celui-ci s'inspirait des préceptes de Léon Hébreux beaucoup plus que de ses propres sentiments, celui-là consultait beaucoup moins son expérience que les écrits de l'Arioste ou des érotiques latins. Mais tout cependant n'est pas fiction dans les portraits, parfois si libres, où Ronsard étale les charmes de la femme, ni dans les descriptions qu'il fait des plaisirs qu'il veut obtenir d'elle ou des rêves qu'elle lui inspire. Elle fut réellement vécue, cette passion sensuelle, qui s'exprime souvent avec tant de fougue : il est des accents qu'avec le plus beau talent du monde un homme n'inventera jamais, s'il ne les a pas tirés du fond de ses entrailles. Or les accents de ce genre ne sont point rares dans les *Amours de Cassandre*. Et l'on doit regretter pour lui que le poète ait aimé d'un amour si peu noble, mais du moins faut-il lui savoir gré de ne s'être pas escrimé à décrire, ni à célébrer des sentiments qu'il ne connaissait pas. Il donnait ainsi à ses émules l'exemple de la sincérité. Ce ne fut pas, malheureusement, celle de ses leçons qu'ils comprirent toujours le mieux.

VI

LES « AMOURS » DE BAÏF

Assez sincères aussi sont probablement les vers que Baïf composa en l'honneur de sa Méline. Non pas qu'il ait aimé une femme de ce nom, puisque Méline,

nous le savons fort bien, n'a jamais existé. Mais les sentiments très peu platoniques dont il se déclare épris pour cette maîtresse fictive, il les éprouva, semble-t-il, pour des maîtresses réelles, d'étage plus ou moins bas.

Ses *Amours*, qui parurent chez le même éditeur que les *Amours* de Ronsard et la même année, un peu plus tard[1], formaient deux livres : le premier comprenait 38 sonnets et 4 chansons, le deuxième 4 sonnets et 20 chansons.

Dans le sonnet, Baïf, comme Ronsard, s'astreignait à faire alterner habituellement, sinon toujours, les rimes masculines avec les féminines ; il s'imposait même cette alternance comme une règle ne souffrant pas d'exception dans le sonnet marotique. D'autre part, il adoptait, comme Ronsard, ce sonnet marotique beaucoup plus souvent que l'autre ; il n'y était infidèle qu'une fois sur quatre en moyenne ; et des combinaisons du sonnet italien il ne conservait guère que trois, celles qui se distinguaient par leur symétrie : CDE CDE (cinq fois), CDC DCD) (quatre fois), CDC EDE (deux fois)[2]. Ainsi il s'associait à Ronsard

---

[1] *Les Amours de Jan Antoine de Baïf ;* à Paris, chez la veufve Maurice de la porte, 1552.

[2] CDE CDE, p. 24, 29, 33, 53, 96 de l'édition de 1552 ; CDC DCD, p. 9, 18, 25, 34; CDC EDE, p. 8, 25. — P. 9, on a CDC CDC ; p. 8, CDD ECE. - Dans le sonnet marotique on a une fois aux tercets le distique après le quatrain : CDCD EE ; partout ailleurs, la formule de Marot lui-même : CC DEED.

pour détourner nos poètes des libres combinaisons du sonnet italien et pour leur recommander, comme type normal du sonnet français, le sonnet marotique, rendu plus uniforme encore par l'alternance régulière des rimes masculines et féminimes.

Ce qui était plus nouveau dans les *Amours* de Baïf, c'était l'abonbance des chansons: elles étaient presque aussi nombreuses que les sonnets, et le second livre à lui seul en comptait vingt pour quatre sonnets. Cette importance accordée aux chansons dut frapper d'autant mieux l'attention du lecteur qu'elles ne donnaient pas seulement un total de vers supérieur à celui des sonnets, mais que la qualité du vers y était certainement meilleure. En effet, si le vers de Baïf, trop souvent mou et lourd, court quelquefois d'un pied agile, c'est dans la chanson légère :

Si jamais je l'ay dit
Que je sois écondit
Du bien où je repose :
Mes desseins, mes discours
Me voysent au rebours
De ce que je propose.

Si je l'ay dit, le dieu
Qui me suit en tout lieu,
S'esloigne de ma Belle :
Descoche contre moy
Ses traits d'or pleins d'emoy,
Ses plombez desur elle...... [1].

---

[1] Edition Marty-Laveaux, p. 35. Cette chanson est traduite de Pétrarque.

Ce qui était nouveau encore dans les *Amours* de Baïf, c'était que l'auteur avait cherché principalement son inspiration dans une poésie, dont la Pléiade toute entière, mais surtout Ronsard, devait, à son tour, s'engouer très vite: la poésie néo-latine.

Baïf, sans doute, n'avait point complètement dédaigné les modèles à l'école desquels du Bellay et Ronsard venaient de se mettre [1].

La chanson par où débutait le premier livre de ses *Amours : Déjà Phœbus sa bride orine tourne* était imitée de très près, pour ne pas dire traduite, d'une chanson d'Ottaviano Salvi : *Gia per tornar vicino al nostro polo*, qui figurait dans le premier livre des *Rime diverse* (éd. de 1545, p. 283). C'était donc une imitation d'un poète bembiste que Baïf offrait d'abord à ses lecteurs.

Et de la même anthologie bembiste avaient été tirés encore [2] : le sonnet *Ny ta fierté gratieuse guer-*

---

[1] Sur les sources de Baïf consulter: Edgar Shugert Ingraham, *The sources of les Amours de Jean Antoine de Baïf;* Colombus, Ohio, Fred. I Heer, 1905 (thèse de l'Université de Pensylvanie). Plusieurs des sources signalées dans cet opuscule l'avaient déjà été par Pasquier, Becq de Fouquières, Torraca, F. Flamini, J. Vianey. C'est un travail consciencieux et méthodique, mais qui n'est pas définitif. M. Mathieu Augé-Chiquet met la dernière main à une étude d'ensemble sur Baïf ; il a bien voulu me communiquer les résultats de quelques-unes de ses recherches ; ils m'ont donné la certitude que son travail serait très solide.

[2] Pour Baïf, je vais renvoyer à l'édition Marty-Laveaux,

riere (édition Marty-Laveaux, I, p. 34), qui est de Gesualdo : *Ne di selvaggio cuor feroce sdegno* (*Rime*, I, 1545, p. 33) ; — le sonnet *Quand je te vi entre un millier de Dames* (p. 25), qui est de Parabosco : *Stavasi la mia Donna bendetta* (*Rime*, I. p. 300) ; — la chanson *Double ranc de perles fines* (p. 58), qui est de Gian Francesco Fabri : *Dolci basci soavi* (*Rime*, II, 1548, p. 60).

Sannazar (sonnet 52) avait fourni le sonnet *O nuit plaisante*, *ô puissant et doux songe* (p. 24) et peut-être aussi les principaux thèmes de la chanson *Soule tes yeux*, *ô meurdriere* (p. 26 ; Sannazar, *canzone* 15).

Le sonnet *Quand le pilot voit le nort luyre és cieux* (p. 37) avait été pris à Bembo : *Si come quando il ciel nube non ave* ; — le sonnet *Haute beauté dans une humble pucelle* (p. 32), le sonnet *Mets moy dessus la mer d'où le soleil se leve* (p. 34) et la chanson *Si je l'ai jamais dit* à Pétrarque (s. 178, s. 113, *canzone* 34).

Enfin, on peut dire que c'est à l'Arioste qu'avait été empruntée la chanson *Dieu gard le bois*, *Dieu gard l'ombre* (p. 63), puisqu'elle contenait surtout une description des beautés de Méline, où l'on retrouvait tous les appas d'Alcine avec tous ceux d'Olympie :

---

en faisant observer une fois pour toutes qu'elle donne, non le texte primitif de 1552, mais le texte de l'édition de 1572. — Bien que j'eusse dans mes notes l'indication de la plupart de ces sources pétrarquistes et bembistes avant d'avoir lu l'ospucule de M. Ingraham, je tiens à reconnaître qu'il a eu le mérite de signaler la plupart d'entre elles pour la première fois.

depuis ce nez «sur qui personne n'aurait rien à reprendre» jusqu'à ces cuisses «faites au tour».

Mais à côté de ces quelques pièces, imitées plus ou moins librement des poètes italiens que du Bellay et Ronsard avaient déjà pratiqués, Baïf en avait placé toute une série d'autres, imitées soit des deux poètes latins de la Renaissance les plus connus pour leur mignardise, Marulle et Jean Second, soit de leurs modèles à eux-mêmes : les érotiques latins et les poètes de l'anthologie. Aux érotiques de l'antiquité (Properce, Ovide, l'anthologie, Catulle), il doit, d'après les recherches de M. Ingraham, cinq sonnets et cinq chansons ; — à Marulle deux sonnets et quatre chansons ; — à Jean Second, six chansons [1]. — Et l'inven-

---

[1] Sources antiques. — *Sonnets.* Baïf, éd. Marty-Laveaux, p. 16, 2 : Properce, éd. Teubner, III, 3. — Baïf, p. 23, 1 : *Anthologie*, épigr. érotiques, 94. — Baïf, p. 24, 3 : Ovide, *Am.* II, 15. — Baïf, p. 42, 1 : *Anthologie*, épigr. érot., 225. — Baïf, p. 86,1 : Ovide, *Am.*, XIII.

Sources antiques. — *Chansons.* Baïf, p. 38 : *Anthologie*, épig. 139 et Horace, *Odes*, I, 19. — Baïf, p. 48 : Catulle, *Lugete o Veneres.* — Baïf, p. 60 : Catulle, V. — Baïf, p. 70 : Catulle, VII. — Baïf, p. 73 : Catulle, XCVIII.

Pièces prises à Marulle. — *Sonnets.* Baïf, p. 23, 2 : Marulle, *Viderat intactam nuper Venus alma Neeram.* — Baïf, p. 37,1 : Marulle, *Si cœlum patria est puer beatum.* — *Chansons.* Baïf, p. 67 : Marulle, *Cum tu candida sis.* — Baif, p. 68 : Marulle, *Sic me blanda tui Neera ocelli.* — Baïf, p. 74 : Marulle, *Suaviolum invitae rapio.* — Baïf, p. 76 : Marulle, *Ignotos quoties tuos ocellos.* — Baïf, p. 90 : Marulle, *ad Musas.*

Pièces prises à Jean Second. — Baïf, p. 56 : *Basium* 18. —

taire dressé par M. Ingraham ne me semble pas complet, surtout pour les *Baisers* de Jean Second.

Remarquons surtout que, pris dans son ensemble, le deuxième livre des *Amours* de Baïf n'est pas autre chose qu'un recueil de Baisers, qui, à quelque auteur qu'aient pu être empruntées les idées de détail, a certainement été formé sur le modèle du petit recueil de Second. Et Baïf pouvait se flatter de n'être pas resté toujours au-dessous de son maître, d'avoir su lui dérober quelque chose de sa grâce mièvre, surtout de sa vivacité :

> Quelle furieuse rage
> Ton courage
> Epoinçonne tellement
> A mordre quand je te baise,
> Ha, mauvaise,
> Ma langue cruellement ?

Ces mignardises voluptueuses enchantèrent les poètes de la Pléiade. Un peu plus tard Remy Belleau composa une guirlande de sonnets sur des thèmes tirés de ces mêmes *Baisers* où Baïf avait trouvé tant de sujets de chansons ; et Ronsard dans la seconde *Continuation* de ses *Amours* s'inspira, sinon de Jean Second, du moins d'autres poètes néo-latins, en particulier de Marulle, beaucoup plus souvent que

---

Baïf, p. 69 : *Basium* 16. — Baïf, p. 75 : *Basium* 9. — Baïf, p. 78 : *Basium* 8. — Baïf, p. 81 : *Basium* 2. — Baïf, p. 82 : *Basium* 13.

des pétrarquistes italiens. Il faut toutefois observer qu'en introduisant dans un recueil de vers pétrarquistes des pièces imitées des érotiques néo-latins, Baïf ne crut pas faire quelque chose d'inouï. Je disais tout à l'heure que la chanson *Double ranc de perles fines* est traduite d'une chanson de Fabri *Dolci basci soavi*, qui figure dans la grande anthologie bembiste. Or, la chanson de Fabri est une manifeste imitation des *Baisers* de Second. Ainsi, quand Baïf passait de l'école des bembistes à celle de Second, il ne le faisait qu'à l'exemple d'un bembiste, et par conséquent sans croire qu'il cessât d'être bembiste.

VII

LES « AMOURS » D'OLIVIER DE MAGNY

Nulle part peut-être il n'y a moins d'originalité que dans les *Amours* d'Olivier de Magny, qui parurent en 1553, un an après ceux de Ronsard et de Baïf[1].

---

[1] *Les Amours d'Olivier de Magny Quercinois et quelques odes de luy.* Ensemble un recueil d'aucunes œuvres de Monsieur Salel, Abbé de Saint-Cheron, non encore veues ; à Paris par Estienne Groulleau, 1553.

Ces *Amours* se composent de 102 sonnets. L'alternance des rimes masculines et féminines n'est pas toujours observée. Tous les sonnets sont marotiques (CC DEED ou CC DEDE), sauf 7 : les sonnets 21, 30, 55, 76, 32, 40, 78, qui offrent deux

Parmi les pétrarquistes français de cette époque, il en est qui traduisent parfois leurs modèles plus servilement, mais il n'en est pas un je crois, qui ait plus besoin d'avoir des modèles pour composer des vers. Son recueil eut cependant du succès, et volontiers dans les compliments hyperboliques qu'ils échangèrent entre eux les chefs de la Pléiade mirent l'amant de Castianire au même rang que les amants d'Olive, de Cassandre et de Méline. Ce fut un peu par sympathie pour l'homme qu'ils louèrent si vivement sa poésie. Ce fut aussi parce qu'elle répondait bien au goût du temps. En effet, toujours docile à se plier au vent qui soufflait, Magny était tout bembiste dans ses *Amours*, comme il devait devenir surtout quattrocentiste dans ses *Souspirs*, dont nous aurons à parler bientôt assez longuement à cause de l'influence qu'ils exercèrent. Sept de ses sonnets sont pris plus ou moins littéralement, comme l'a montré M. Torraca, à Sannazar, cet autre Bembo ; — huit autres sont imités de sonnets de Bernardino Tomitano, de Gesualdo, d'Antonio Cavallino, de Rinieri, de Battista della Torre, de Dolce, de Veronica Gambara, qui figurent dans les *Rime di diversi* ;

---

des combinaisons italiennes conservées par Baïf (CDE CDE, CDC EDE).

Sur les *Amours* de Magny on consultera la thèse de Jules Favre, *Olivier de Magny*, Paris, Garnier, 1885, et Torraca, *Gli imitatori stranieri di Jacopo Sannazaro*, Roma, Loescher, 1882, p. 44-51.

— sept autres de Pétrarque. — Les autres sont probablement tirés de *canzonieri* italiens de l'époque bembiste, et il n'y aurait pas grand profit, je crois, à chercher leurs originaux : ceux dont on connaît la source suffisent à prouver que Magny est un simple imitateur et que le succès de ses *Amours* s'explique surtout par l'estime où la France en 1553 tenait tout ce qui était dans la manière bembiste [1].

Mais il n'y a pas de pays où le goût soit plus mobile que la France, ni où se rencontrent des gens plus prompts à briser l'idole qu'ils ont adorée la veille : en 1553, le bembisme atteint chez nous son apogée et en 1553 ce même bembisme est tourné en dérision par celui qui le premier l'avait transplanté sur notre sol, l'auteur de *l'Olive*.

---

[1] Principales sources des *Amours* de Magny :

Sonnet 53 : Sannazar, 23. — S. 54 : Sannazar, 53. — S. 55 : Sannazar, 31. — S. 69 : Sannazar, 36. — S. 17 : Sannazar, 52. — S. 78 : Sannazar, 29. — S. 5 : Sannazar, *canzone* 3.

Sonnet 9 : *Rime*, I, p. 256, *Si come all'hor*. — S. 19 : *id.*, p. 35, *Quel gran motor*. — S. 22 : *id.*, p. 216, *Vostra e la bionda chioma*. — S. 33 : *Rime*, II, 1548, p. 33, *Era tranquillo il mar*. — S. 37 : *Rime*, I, p. 106, *Se mai l'orgoglio*. — S. 41 : *id.*, p. 310, *Chi vuol veder*. — S. 44 : *id.*, p. 105, *Vicina Echo*. – S. 51 : *id.*, p. 290, *Se piu stanno*.

S. 10, 30, 32, 38, 90, 101, 20 : Pétrarque, sonnets 104, 126, 188, 178, 158, 102 et *canzone* : *Non ha tanti animali*.

VIII

L'ODE DE DU BELLAY CONTRE LES PÉTRARQUISTES

Dans la deuxième édition de son *Recueil de Poésie*, du Bellay publia une pièce fort amusante intitulée : *A une dame*, qu'il réimprima plus tard, dans ses *Divers Jeux Rustiques*, sous ce titre : *Contre les Pétrarquistes*. Sollicitant d'une femme les faveurs les moins platoniques, il lui déclare qu'il ne lui fera pas un compliment menteur, et dès ses premiers vers il renie ses anciens maîtres :

J'ay oublié l'art de Petrarquizer,
Je veulx d'Amour franchement deviser,
Sans vous flatter, et sans me déguizer :
  Ceulx qui font tant de plaintes,
N'ont pas le quart d'une vraye amitié,
Et n'ont pas tant de peine la moitié,
Comme leurs yeux, pour vous faire pitié,
  Jettent de larmes feintes.

Puis, avec une verve intarissable, il crève toutes les vessies et montre ce que des volumes comme *l'Olive*, comme les *Erreurs amoureuses*, comme les *Rime di diversi*, contiennent souvent de rhétorique creuse. Il raille d'abord les emphases et les antihèses :

Ce n'est que feu de leurs froides chaleurs,
Ce n'est qu'horreur de leurs feintes douleurs,
Ce n'est encor de leurs souspirs et pleurs,
Que vents, pluye et orages.

Puis, ce sont les vains portraits, éternelles répliques d'un vieil original, et qui font de cette Olive, de cette Cassandre, de cette Castianire, de cette Pasithée, de cette Méline des sœurs si désespérément semblables :

De voz beautez, ce n'est que tout fin or,
Perles, crystal, marbre, et ivoyre encor,
Et tout l'honneur de l'Indique trhesor,
Fleurs, lis, œillets et roses.

Ce sont ensuite les perpétuelles invocations à une nature toujours pareille et jamais réelle ; car, en quelque endroit que chante le poète, il est à la fois en pays de plaine et en pays de montagne :

Il n'y a roc, qui n'entende leur voix :
Leurs piteux cris ont faict cent mille fois
Pleurer les monts, les plaines et les bois,
Les antres, et fonteines.

Ce sont encore les déguisements mythologiques, l'amante costumée en Méduse ou en Diane, l'amant transformé en Ixion, en Tantale, en Prométhée, en Hercule, en Protée :

L'un contrefait ce Tantale mourant
De soif, qu'il a au milieu d'un torrent,

L'autre, qui paist un aigle devorant
S'accoustre en Promethée ;
Mais cestui la par un plus chaste vœu,
En se bruslant, veult Hercule estre veu,
L'autre se mue en eau, air, terre, et feu,
Comme un second Protée.

Ce sont les images géométriques, astronomiques, mécaniques et géographiques :

Quelque autre apres, ayant subtilement
Trouvé l'accord de chacun element,
Façonne un rond tendant egalement
Au centre de son ame :
Son firmament est peinct sur un beau front,
Tous ses desirs sont balancez en rond,
Son pole Artiq', et Antartiq', ce sont
Les beaux yeux de sa Dame.

Et — menterie pire que les autres, comble de la rhétorique, triomphe de la phrase — c'est enfin le jargon du platonisme :

Quelque autre encor' la terre dédaignant
Va du tiers ciel les secrets enseignant,
Et de l'Amour, où il se va baignant,
Tire une quinte essence.

Revenant donc à de plus terrestres conceptions, le poète ne veut plus d'un amour qui ne soit pas le plaisir ; il le dit brutalement :

Le plus subtil qu'en amour je poursuis
S'appelle jouissance.

C'est là le véritable amour, l'amour à la française :

Noz bons Ayeulx, qui cest art demenoient,
Pour en parler, Petrarque n'apprenoient,
Ains franchement leur Dame entretenoient
Sans fard, ou couverture :
Mais aussi tost qu'Amour s'est faict sçavant
Luy, qui estoit François au paravant,
Est devenu menteur et decevant,
Et de Thusque nature.

Que si, d'ailleurs, la dame y tient, du Bellay, pour lui plaire, pétrarquisera tant qu'elle voudra; personne ne connaît mieux les recettes de cet art, puisque c'est lui qui les a introduites en France :

Si toutefois Petrarque vous plaist mieux,
Je reprendray mon chant melodieux,
Et voleray jusqu'au sejour des Dieux
D'une œle mieux guidee :
Là dans le sein de leurs divinitez
Je chosiray cent mille nouveautez,
Dont je peindray voz plus grandes beautez
Sur la plus belle Idee.

Cette pièce est d'une verve étincelante, c'est bien certain, et personne ne s'étonnera que du Bellay, après avoir composé un sonnet — le 113e de *l'Olive* — qui mérite d'être comparé à une *Méditation* de Lamartine, l'ait parodié avec une gaminerie spirituelle qui fait songer à Alfred de Musset : plus tard dans les *Regrets*, les élégies les plus sentimentales seront mêlées à des satires fort malicieuses, où le poète

n'épargnera rien, non pas même sa douleur, qu'il aura chantée plus haut avec tant de sincérité. Mais, si l'on n'est point surpris, ni qu'un aussi souple génie ait su donner successivement deux notes très différentes et les donner très bien, ni qu'un esprit aussi indépendant se soit moqué lui-même de sa première attitude après avoir compris qu'elle n'était pas sans artifice, faut-il croire que son attaque contre les pétrarquistes ait été toute spontanée? Non, certes. Car d'abord l'on remarquera que la *Méline* de Baïf et la *Cassandre* de Ronsard contenaient déjà par endroits au moins certains éléments de cette satire. Du Bellay déclare qu'il ne veut plus « poursuivre » en amour d'autre subtilité que « ce qui s'appelle jouissance » : mais quel genre de satisfaction est-ce que Ronsard sollicitait donc de Cassandre dans tel et tel sonnet, et quel était donc « ce doux plaisir » que dans un sonnet du deuxième livre de sa *Méline* Baïf décrivait, pour l'avoir goûté, avec une précision qui rend la pièce impossible à citer aujourd'hui? L'auteur de l'ode *Contre les pétrarquistes* engage sa dame à cueillir pendant qu'il en est temps la fleur de sa jeunesse:

N'attendez donq' que la grand'faux du Temps
Moissonne ainsi la fleur de voz printemps,
Qui rend les Dieux, et les hommes contents :
　　Les ans qui peu sejournent,
Ne laissent rien que regrets et souspirs,
Et empennez de nos meilleurs desirs,
Avecques eux emportent noz plaisirs,
　　Qui jamais ne retournent.

Mais Baïf donnait-il d'autres conseils à Méline ?

Les jours qui viennent et vont
Se refont,
Le soleil mort se relève :
Mais une trop longue nuit,
Las ! nous suit
Après une clarté breve.

Tandis que nous la voyons,
Employons
Ce doux vivre, ô ma Meline :
Ca donq mignonne, vien ten
Et me ten
Ta bouchette coraline.

Pétrarquistes, Baïf et Ronsard ne l'avaient donc pas été au point de ne pas savoir entonner parfois dans leurs recueils pétrarquistes des refrains qui rappelaient beaucoup moins Pétrarque que « ceste tradition gauloise » invoquée par du Bellay. Par conséquent celui-ci se mettait bien un peu à leur suite en réclamant que l'amour en France cessât d'être « thusque » pour redevenir français.

Mais voici qui est beaucoup plus piquant : l'ode *Contre les Pétrarquistes* est une protestation de l'esprit national contre une littérature importée de l'étranger ; et cependant elle-même est probablement, à bien des égards, un article d'importation ; car du Bellay n'aurait pas, je crois, osé médire comme il l'a fait des princes de la poésie italienne si des Italiens ne lui en avaient pas donné l'exemple, et il me paraît diffi-

cile d'admettre qu'un écho n'était pas parvenu jusqu'à lui de tout ce qui s'écrivait chez nos voisins, et depuis une vingtaine d'années, à cette date de 1553, contre les pétrarquistes.

La restauration du pétrarquisme, en effet, ne s'était pas faite sans soulever bien des moqueries, comme l'a montré M. Arturo Graf, dans un excellent article intitulé *Pétrarquisme et Antipétrarquisme* (dont je vais abondamment m'inspirer[1]). Pour tourner leur œuvre en ridicule les bembistes avaient vu se liguer contre eux des adversaires fort différents: des hommes religieux leur reprochaient d'exalter l'amour, et des hommes cyniques les raillaient d'avoir de l'amour une conception trop idéale ; des admirateurs fanatiques de Pétrarque en voulaient à ses disciples de compromettre sa gloire par de pâles imitations, et des novateurs s'impatientaient qu'on prolongeât les jours d'un genre désormais suranné. Et c'était à qui dépenserait le plus d'esprit au détriment des fabricateurs de sonnets.

Nicolas Franco, le satirique florentin, avait commencé. Il disait dans une de ses lettres vulgaires, que du Bellay a pu liré puisqu'elles furent publiées en 1532: « Voulez-vous savoir ce que c'est qu'un pétrarquiste? C'est quelqu'un qui ne sait pas faire un sonnet sans voler des vers. » Et dans une autre :

---

[1] Arturo Graf, *Attraverso il Cinquecento* (Torino, E. Lœscher 1888) : *Antipetrachismo*, p. 1-86.

« O Pétrarquistes ! — que le chancre prenne toute votre bande ! — je vous ai déjà dit de parler comme Pétrarque, mais de ne pas lui voler ses vers et ses pensées. » Et dans une autre : « De notre temps, les intelligences se sont si bien aiguisées, les chats ont si bien ouvert les yeux, qu'on veut voir autre chose que des flocons de neige, des pièces de pourpre, des colliers de perles ; autre chose que des prés émaillés de fleurettes et des herbettes humides de rosée, comme on en voit chez ceux qui sonnetisent à la mode pétrarquiste. » Et dans une autre il résumait en ces termes le contenu des recueils pétrarquistes : « Je vois en un clin d'œil des montagnes, des collines, des coteaux, des campagnes, des plaines, des mers, des fleuves, des fontaines, des rives, des goufres, des prés, des fleurs, des fleurettes, des roses, des herbes, du feuillage, des surgeons, des vallées, des souffles, des vents, des rivages, des écueils, des bergers, des eaux cristallines, des bêtes, des oiseaux, des poissons, des serpents, des moutons, des taureaux, des grottes, des troncs, des hommes, des dieux, des étoiles, le paradis, le ciel, la lune, les étoiles, le soleil, les anges, les ombres et les nuages. » Et dans un dialogue intitulé *le Pétrarquiste*, publié en 1539, il disait, entre autres choses : « S'ils ne volent pas quatre vers, ils ne savent pas en mettre deux ensemble. »

Après Franco, ce fut l'Arétin, qui avec beaucoup de bon sens écrivait : « Si je ne suis pas les traces de Boccace et de Pétrarque, ce n'est pas par ignorance,

car je sais fort bien ce qu'ils valent, mais pour ne pas perdre mon temps, ma patience et ma réputation dans la folie de vouloir me transformer en eux, ce qui n'est pas possible.»

Puis, ce furent les poètes bernesques, pour lesquels la parodie du pétrarquisme devint vite un thème familier. En tête du recueil, où, sous le titre d'*Opere piacevole*, il publia les vers de Berni avec ceux de ses disciples, le Lasca disait en feignant de parler au nom du prince de la poésie burlesque : « Qui veut fuir la mélancolie.., lise, de grâce, mon œuvre ; elle lui remplira le cœur de toute douceur; car ici on n'entendra pas caquetter le merle Bembo, ni coasser la corneille Pétrarque.» Et, quand on se rendait à cette invitation, on trouvait dans la seconde pièce du recueil, le fameux *Capitolo della Peste* par Berni, une parodie extrêmement malicieuse du printemps pétrarquiste. Plus loin, on voyait le même Berni, dans le *Capitolo* à Fra Sebastiano del Piombo, emprunter plaisamment aux pétrarquistes apostrophes et antithèses pour leur crier de se taire et de laisser parler un vrai poète, Michel Ange : « Taisez-vous donc, pâles violettes, et vous, eaux cristallines, et vous, bêtes agiles ; lui dit des choses et vous ne dites que des mots. »

Ei dice cose, e voi dite parole.

Plus loin, dans le même recueil, au début de son *Capitolo della Caccia*, on entendait Mauro exprimer le regret ironique de n'être pas « un de ces grands

poètes, comme on en voyait tant, dont les vers étaient tout brodés d'or et de soie, qui étaient toujours dans leur cabinet de travail tenant les muses par les cheveux pour leur faire cracher des sentences gentillettes et élégantes ». Enfin, quand des *Capitoli* on passait aux sonnets qui terminaient le recueil des *Opere piacevole*, quel en était le plus amusant ? C'était celui qui parodiait de si jolie façon ce portrait sempiternel de la dame aimée dont tout bon pétrarquiste se croyait obligé de donner une nouvelle réplique :

« Des cheveux d'argent fin, hérissés et tordus sans art autour d'un beau visage d'or ; un front plissé, que je ne puis regarder sans perdre mes couleurs et d'où décochent leurs traits l'Amour et la Mort; — De beaux yeux de perle, des prunelles tortes qui regardent tout objet de travers ; des cils de neige, et cette main, ces doigts, pour mon chagrin, doucement gros et courts ; — Des lèvres de lait, une bouche ample et céleste ; des dents d'ébène, rares et voyageuses ; une harmonie, inouie, ineffable ; — Des mœurs austères et graves : à vous, divins serviteurs de l'Amour, j'atteste que ce sont là les beautés de ma dame. »

Du Bellay imita dans ses *Regrets* ce sonnet, dont Melin de Sainct-Gelays avait déjà fait une traduction[1] : il est difficile d'admettre qu'en 1553 l'auteur

---

[1] Melin de Sainct-Gelays, éd. Blanchemain, t. I, p. 285 : Cheveux d'argent refrangé et retort. — *Regrets*, s. 91 : O beaux cheveux d'argent, mignonnement retors.

de l'ode *Contre les Pétrarquistes* ne l'ait point encore lue. Toutes les vraisemblances sont, au contraire, pour qu'il ait connu, dès cette date, et le sonnet de Berni et d'autres pièces antipétrarquistes.

Il trouvait, d'ailleurs, des verges pour fouetter Bembo jusque chez Bembo.

Le seigneur Perotino, voulant soutenir dans la première partie des *Azolains* que l'amour est toujours amer, reprend tous les lieux-communs du pétrarquisme sur le désespoir des amants : leur supplice est pire que celui de Tantale, de Sisyphe et d'Ixion ; leur vie est une mort, encore ne peuvent-ils mourir ; ils gèlent et ils brûlent, etc. Dans la seconde partie, le seigneur Gismondo répond que toutes ces plaintes sont des mensonges poétiques. Citons quelques mots de cette réponse dans la traduction de Jehan Martin, que du Bellay a certainement lue, quisqu'elle est de 1545[1] :

« Mais quelz papiers d'amoureux bien fortuné ne sont remplyz de mesmes termes que ceulx par qui ce gentilhomme s'efforce rendre plus estrange la condition des amoureux ? Je vous assure en verite, qu'ilz ne sont seulement pleins de ces estincelles, mais qui plus est, de neiges

---

[1] *Les Azolains de Monseigneur Bembo, de la nature d'Amour.* Traduitz d'Italien en Françoys par Jehan Martin... M. D. XLV. Paris, Michel de Vascosan et Gilles Corrozet. — A la fin, le traducteur prévient le lecteur que sa traduction a été faite sur le texte italien de 1540, non sur le texte de 1515.

et glacons, avec autres incompatibilitez, qui se trassent plus facillement sur les feuilletz des livres, qu'ilz ne s'engravent dans les pensées. Qui est celuy (je vous supplie) qui ne sache dire que ses larmes sont pluye : ses souspirs, tourbillons de vent : et mille autres choses semblables, non moins plaisans a escouter, que douloureuses a reciter ? Qui ne scait aussi faindre sa dame archiere, et dire qu'elle gecte de ses yeux beaucoup de traictz penetrans leurs poytrines ?.... Qui ne scait aussi figurer soy et sa dame a mille autres similitudes plus sauvages que celles cy. Je vous puis dire, et a bon droict, que le champ de telle moysson est commun a tout le monde. . . .»

En relevant ainsi, par la bouche du seigneur Gismondo, la fausseté — et même la banalité — des plaintes de tant de poètes, l'auteur des *Azolains* entendait attaquer une certaine espèce de pétrarquisme, et non pas tout le pétrarquisme. Mais combien n'était-il pas facile à du Bellay d'étendre à toutes les pièces pétrarquistes ce qui visait seulement celles où s'étalait un désespoir extravagant ! D'autant qu'un peu plus loin le seigneur Gismondo, voulant expliquer les joies de l'amour, reprenait à son tour bien des lieux communs du pétrarquisme, aussi mensongers en leur genre et non moins dignes d'être qualifiés de « moisson commune à tout le monde » que ceux dont Perotino avait nourri son argumentation.

On le voit : c'est par l'Italie que du Bellay fut invité à brûler l'idole du pétrarquisme que la France après l'Italie avait si dévotement adorée, et c'est l'Italie qui lui donna le ton convenant à ce genre de persiflage.

Tout alors en France avait des origines italiennes, jusqu'aux mouvements de révolte contre l'influence de l'Italie.

Mais quelques strophes amusantes pouvaient-elles endiguer en France un courant qui, en Italie, avait résisté aux moqueries des Franco, des Berni, des Mauro, de tant d'autres maîtres railleurs ! Baïf et Ronsard furent sans doute les premiers à féliciter du Bellay d'avoir fait avec tant de verve le procès du pétrarquisme, puis ils pétrarquisèrent de plus belle : en 1555, le premier publia les *Quatre livres de l'Amour de Francine* (deux livres de sonnets et deux livres de chansons), et le second publia la *Continuation des Amours*, suivie, un an plus tard, de la *Nouvelle continuation des Amours*, où il chantait, lui aussi, une nouvelle maîtresse : Marie[1]. Et autour d'eux pétrarquisaient de leur mieux : Guillaume des Autelz, auteur de *l'Amoureux repos* (1553), et Maclou de la Haye, auteur de *Cinq blasons des cinq contentemens en amour*, de *Sonnetz d'Amour*, de *Vingt vœux des vingt beaultez de l'Amye* (1553) ; Loys le Caron, ami de la Claire, et Jacques Tahureau,

---

[1] La *Continuation* comprenait 90 pièces nouvelles, dont 70 sonnets ; la *Nouvelle Continuation*, 60 pièces nouvelles. Voir le *Tableau chronologique des Œuvres de Ronsard*, par Laumonier.

ami de l'Admirée (1554); Jacques Peletier du Mans, qui devint dans *l'Amour des Amours* disciple de ses maîtres, et Pontus de Tyard qui augmenta ses *Erreurs amoureuses* d'une tierce partie (1555).

IX

LA « FRANCINE » DE BAÏF ET LA « CONTINUATION DES AMOURS » DE RONSARD

Avec la *Francine* de Baïf et la *Marie* de Ronsard (qu'on me permette de désigner ainsi, pour la commodité de l'exposition, la *Continuation* et la *Nouvelle Continuation des Amours* de Ronsard), le sonnet français reçut un nouveau caractère : le vers alexandrin y était le plus souvent préféré au vers décasyllabique, et il y faisait une tout autre figure.

Qu'est-ce qui avait songé à faire cette substitution ? Il est malaisé de le décider.

Il y avait deux sonnets en alexandrins parmi les 196 sonnets traduits de Pétrarque que Vasquin Philieul, de Carpentras, avait publiés en 1548. Il y en avait un dans la *Méline* de Baïf en 1552[1]. Il y en

[1] C'est le sonnet : Puissé-je me venger de l'oultrage de celle (éd. de 1552, p. 9 ; éd. Marty-Laveaux, p. 18). Dans son édition de 1572, Baïf remania, pour y introduire le vers alexandrin, cinq sonnets de sa *Méline*, qui en 1552 étaient écrits en vers

avait deux dans la deuxième édition des *Amours* de Ronsard en 1553[1]. Mais un ou deux sonnets en alexandrins perdus dans d'assez longs recueils de sonnets en vers décasyllabiques constituaient de simples curiosités.

L'introduction de l'alexandrin dans le sonnet doit être datée des deux recueils où il commença à être fait de ce mètre un usage fréquent : la *Francine* de Baïf et la *Marie* de Ronsard. Or, les deux œuvres parurent la même année, en 1555, sans que nous sachions au juste lequel des deux poètes avait eu le premier l'idée de remplacer par un vers nouveau le vers que l'autorité de Marot avait jusque là imposé au sonnet français. J'incline à croire que c'est dans les entretiens où ils échangèrent leurs vues et se communiquèrent leurs essais qu'ils avaient reconnu ensemble l'utilité de cette réforme, mais que dans ces con-

---

décasyllabiques. Le remaniement fut en général bien simple : il consista dans l'addition d'une épithète de deux syllabes. Exemple. Texte de 1572 :

> Lorsque ma *foible* langue a demeller s'avance
> Le *brouillé* labyrinthe ou je suis detenu,
> Lorsqu'elle *tasche en vain* te decouvrir a nu
> Comme mon ame *triste* en toy discourt et pense.

Pour avoir le texte de 1552, il suffit de supprimer *foible*, *brouillé*, *triste* et de remplacer *tasche en vain* par *veut*.

[1] Ce sont les sonnets : J'ai cent fois épreuvé les remedes d'Ovide, A ton frère Paris tu sembles en beauté (éd. de 1553, p. 91-193). Ils ne figurent pas dans l'édition de 1552.

versations sur leur art Ronsard avait joué un rôle prépondérant En tout cas, l'alexandrin lui doit certainement plus qu'à Baïf, puisque en 1555 avec la *Continuation des Amours* il donna les *Hymnes* où le même vers se trouvait admirablement approprié au récit épique, à l'épître et à l'hymne.

Sur la disposition des rimes, les deux sonnettistes de 1555 s'accordèrent moins bien que sur la nature du vers.

Ronsard demeurait presque toujours fidèle aux deux lois qu'il s'était imposées : c'est-à-dire celle de faire alterner les rimes masculines avec les féminines et celle de combiner les rimes des tercets d'après le type marotique ou d'après l'une des variantes de ce type.

Baïf était moins exclusif.

L'alternance des rimes masculines et féminines restait bien chez lui habituelle ; mais il avait, par exception, des sonnets ou tout masculins ou tout féminins, et cela même quand les rimes des tercets étaient disposées à la façon marotique (éd. Marty-Laveaux, t. I, p. 181, 2 ; p. 190, 2 et 3).

De plus, il cessait d'avoir pour le sonnet marotique une prédilection marquée : tandis que dans sa *Méline* il l'avait employé en moyenne trois fois sur quatre, dans sa *Francine* il l'employait moins d'une fois sur deux, 104 fois seulement sur 248 sonnets. Les autres sonnets étaient construits sur l'un des trois types italiens pour lesquels l'auteur de la *Méline* avait déjà manifesté une certaine sympathie à cause

de leur caractère symétrique. Quelques-uns étaient construits suivant la formule chère à Tebaldeo : CDC DCD ; un plus grand nombre suivant la formule CDE CDE ; un très grand nombre (108, si j'ai bien compté) suivant la formule CDC EDE. Baïf recommandait ainsi à côté du sonnet marotique trois autres types de sonnet. Et il avait raison, à mon sens, de réagir de la sorte contre l'exemple donné par sa *Méline*. Mais le courant qu'il avait contribué à créer fut plus fort que lui : chez ses successeurs on ne rencontra plus guère que le sonnet marotique, devenu par un fâcheux exclusivisme le seul type régulier du sonnet français.

Une autre des tentatives rythmiques de Baïf n'eut pas davantage de succès : dans les deux derniers livres de sa *Francine*, uniquement composés de chansons, il avait inséré, parmi beaucoup d'autres pièces écrites dans des mètres assez divers, quatre pièces assez longues en rimes tierces. Ce n'était pas là dans l'histoire du pétrarquisme français une nouveauté, puisque Melin de Sainct-Gelays et Pontus de Tyard avaient déjà tenté d'acclimater chez nous cette strophe de trois vers, qui en Italie s'était illustrée en servant de cadre à la poésie de Dante et qui était devenue le mètre de la satire, de l'épître et de l'élégie, tout aussi bien que celui de l'épopée. Ronsard, à qui il répugnait de transplanter chez nous des rythmes trop italiens, n'avait eu aucune affection pour la rime tierce ; du Bellay, pas davantage ; et en cette matière, comme en tant d'autres, leur exemple

fit autorité : il y eut sans doute après la *Francine* de Baïf quelques pièces en rimes tierces, mais ce mètre resta toujours chez nous au XVIe siècle un mètre exceptionnel, une curiosité d'importation italienne, et aucun chef-d'œuvre ne lui donna jamais un solide crédit.

*
* *

Si la *Francine* de Baïf est plus italienne que sa *Méline* par les rythmes, elle l'est davantage aussi par les sources.

D'après les recherches de M. Ingraham, que je cite en premier lieu pour leur importance, d'après celles de MM. Flamini et Torraca, d'après les miennes, je n'aurais à signaler dans la *Francine* que quelques pièces devant être restituées aux érotiques de l'antiquité ou aux néo-latins ; mais j'y ai relevé : 20 sonnets qui sont en entier ou traduits ou imités librement de Pétrarque et 7 autres sonnets où se trouvent des emprunts partiels au même Pétrarque; — 9 sonnets qui sont inspirés de Bembo ; — 9 qui le sont de Sannazar ; — 1 qui l'est de l'Arioste ; — 2 ou 3 qui sont tirés des *Rime diverse* [1].

---

[1] Principales sources de la *Francine*.

Sonnets pris en entier à Pétrarque. — Baïf, éd. Marty-Laveaux, p. 98, 3 : Pét., *canzone* 37. — Baïf, p. 102, 1 : Pét., I, 102. — Baïf, p. 103-1 : Pét., II, 317. — Baïf, p. 115, 2 : Pét., II, 269. — Baïf, p. 116, 1 : Pét., I, 55. — Baïf, p. 122, 2 : Pét., I, 209.

Dans l'ensemble du recueil règne le goût bembiste, bien que dans plusieurs pièces on trouve *encore*, à moins qu'il ne faille dire plutôt : *déjà*, le goût de Tebaldeo.

— Baïf, p. 125, 1 : Pét., I, 11. — Baïf, p. 128, 3 : Pét., I, 54. — Baïf, p. 136, 2 : Pét., I, 41. — Baïf, p. 138, 2 : Pét., I, 180. — Baïf, p. 150, 1 : Pét., I, 104. — Baïf, p. 154, 1 : Pét., I, 131. — Baïf, p. 156, 2 : Pét., I, 142. — Baïf, p. 157, 2 : Pét., I, 67. — Baïf, p. 159, 2 : Pét., I, 112. — Baïf, p. 161, 2 : Pét., I, 141. — Baïf, p. 169, 2 : Pét., II, 240. — Baïf, p. 170, 1 : Pét., I, 89. — Baïf, p. 193, 1 : Pét., I, 172.

Sonnets pris partiellement à Pétrarque. — Baïf, p. 132, 2 : Pét., I, 150. — Baïf, p. 149, 2 : Pét., I. 100. — Baïf, p. 160, 1 : Pét., I, 61. — Baïf, p. 160, 3 : Pét., I, 128. — Baïf, p. 176, 1 : Pét., I, 44. — Baïf, p, 176, 3 : Pét., I, 64. — Baïf, p. 191, 2 : Pét., I, 28.

Sonnets pris à Bembo. — Baïf, p. 95, 2 : Cantai un tempo, e se fu dolce il canto. — P. 96, 1 : Se'n dir la vostra angelica bellezza. — P. 96, 2 : Nè tigre se vedendo orbata e sola. — P. 101, 2 : Io che di viver sciolto havea pensato. — P. 109, 1 : Son questi quei begli occhi, in cui mirando. — P. 141, 2 : Colei, che guerra a miei pensieri indice. — P. 146, 1 : Se voi sapete che'l morir ne doglia. — P. 146, 3 : Si come suol, poi che'l verno aspro e rio. — P. 182, 2 : Sogno, che dolcemente m'hai furato.

Sonnets pris à Sannazar. — Baïf, p. 99, 2 : Sannazar, sonnet 33. — P. 100, 3 : Sannazar, sonnet 43. — P. 106, 2 : Sannazar, s. 38. — P. 139, 2 : Sannazar, s. 44. P. 140, 3 : Sannazar, s. 23. — P. 144, 1 : Sannazar, s. 31. — P. 146, 2 : Sannazar, *canzone* 16. — P. 147, 1 : Sannazar, s. 45. — P. 184, 2 : Sannazar, s. 14.

Sonnets pris aux *Rime diverse*. — Baïf, p. 117, 2 : sans doute Nicolo Amanio, *Rime*, I, 1545, p. 40. — Baïf, p. 152, 1 : Sans doute Bal. Stampa, *Libro terzo delle rime...*, 1550, p. 20.

Les sources principales de la *Francine* sont, remarquons-le, les *canzonieri* italiens les plus classiques : ceux de Pétrarque, de Bembo et de Sannazar. Sans avoir pu faire sur le recueil de Baïf une enquête bien longue, je me suis convaincu que le poète n'avait pas eu probablement beaucoup d'autres modèles que les maîtres eux-mêmes du pétrarquisme ; car j'ai constaté qu'il n'avait rien, absolument rien, tiré de volumes que d'après la date de leur publication et la notoriété de leurs auteurs on aurait pû penser qu'il aurait dû avoir entre les mains. C'est que la *Francine* a été faite très vite. Dans l'épître qui lui sert d'épilogue, Baïf, prévoyant qu'il sera critiqué, veut être le premier à reconnaître qu'il fut « paresseux à se repolir ». On le croira sans peine. Il ne faut pas lire, en effet, beaucoup de ses vers pour se persuader qu'il mit peu de temps à rimer les 250 sonnets et les 30 chansons (je donne des chiffres ronds) que sa *Francine* lui inspira en l'espace de trois ans. Il n'en mit pas davantage, j'en suis sûr, à les préparer ni à chercher des modèles que l'imitation n'eût pas encore déflorés en France.

Son imitation est loin d'être un esclavage, puisque sur environ 250 sonnets on ne peut guère jusqu'ici en signaler plus d'une cinquantaine qui soient des copies de pièces italiennes. Encore le mot *copie* n'est-il pas exact pour qualifier toutes ces imitations.

Plus d'une fois, Baïf, sans doute, traduit littéralement et en s'attachant même à reproduire jusqu'à la coupe du vers original :

Les beaux yeux qui au cœur me blesserent, | de sorte
Qu'eux-mesmes gueriroyent la playe qu'ils m'ont fait...
(Édit. Marty-Laveaux, p. 116, 1.)

I begli occhi ond' i fu percusso | in guisa
Ch' e medesmi porian soldar la piaga...
(Pétrarque, I, s. 55.)

Helas, que je suis las de repenser | comment...
(P. 128, 3.)

Io son gia stanco di pensar, | si come...
(Pétrarque, I, s. 54.)

Mais, d'autres fois, il imite assez librement, soit qu'il se borne à emprunter une partie de la pièce et imagine lui-même le reste, soit qu'il change des détails, soit qu'il prenne un thème et lui donne un développement nouveau, soit qu'il combine deux pièces différentes, soit qu'il alourdisse, enjolive ou alambique son modèle, et, précurseur en cela de Desportes, qu'il fasse d'un sonnet pris à Pétrarque un sonnet qu'on croirait pris à Tebaldeo :

Lors je perdy mon ame qui me fuit
Et tout par tout dès lors Francine suit.
Dittes, amans, vivroy-je bien sans ame,

N'estoit l'amour que j'ay dedans mon cœur
Et qui reprend à toute heure vigueur
Du souvenir qui renforce sa flamme.

(P. 156, 2.)

Enfin, son imitation n'est quelquefois qu'une émulation fort ingénieuse. Citons, pour le prouver,

un sonnet qui, étant un dialogue entre Francine et les Soupirs du poète, a probablement été fait par Baïf pour servir de pendant au sonnet LXII de Lorenzo de Médicis, qui est un dialogue entre le poète et les Soupirs de sa dame :

FR. Mon Dieu, quel vent si chaud m'alene le visage?
SOUP. Nous sommes les soupirs d'un qu'esclave tu tiens.
FR. Qu'entan-je ? ô douce voix, dou est-ce que tu viens ?
SOUP. De Baïf ton amant nous portons un message.

FR. Que fait-il? Que veut-il ? SOUP. Il vit en ton servage
Et veut ravoir de toy son cœur que tu retiens.
FR. Son cœur qu'il m'a donné? SOUP. Mais si tu t'en [souviens
Tu promis de luy faire un plus grand avantage.

FR. Et qui l'a meu sitost de revouloir son cœur?
SOUP. Outre ce que sans cœur il ne pourroit plus estre,
Son cœur s'est plaint à luy que tu luy tiens rigueur.

FR. Ne l'ay-je pas tousjours tenu comme le mien?
Comment pourroy-je mieux luy donner à cognoistre?
Amenez-luy mon cœur pour ostage du sien!

(P. 191, 1.)

Amorosi sospiri i quali uscite
Del bianco petto di mia donna bella,
Ditemi del mio cor qualche novella,
Qual voi si dolcemente in lei nutrite.

— Stassi lieto il tuo cor quieto e mite,
Mille dolci pensier movendo in quella ;
Coi qual sovente e con Amor favella
Alte cose e gentil ; nè voi l'udite. —

Sospir benigni, or è ver quel ch'io sento
Da voi ? — Si certo. — Almen ditemi ancora,
Se là dov' è starà il mio core assai. —

Mentre ch' io parlo, e lor sen vanno in vento :
Amor sopra il suo petto giura allora,
Ch' a me il mio cor non tornera giammai.

*
* *

Bien que la *Francine* de Baïf ne soit pas sans intérêt, les deux recueils de Ronsard, sa *Continuation* et sa *Nouvelle Continuation*, ont une tout autre valeur.

La *Continuation* de 1555 ne se distingue pas seulement des *Amours* de 1552 par l'emploi fréquent de l'alexandrin dans le sonnet. Elle s'en distingue aussi par une imitation encore moins livresque des sources (car le nombre des pièces traduites y devient infime), par beaucoup moins de goût pour les images pédantesques, par une fermeté plus habituelle du vers, et peut-être même, bien qu'en cette partie de son art Ronsard eût atteint du premier coup presque la perfection, par plus de vivacité dans le mouvement :

Mignonne, levez-vous, vous estes paresseuse :
Ja la gaye Alouette au ciel a fredonné,
Et ja le Rossignol frisquement jargonné,
Dessus l'espine assis, sa complainte amoureuse.

Debout donc ! allons voir l'herbellette perleuse,
Et vostre beau Rosier de boutons couronné,

Et vos œillets aimés ausquels aviez donné
Hier au soir de l'eau d'une main si songneuse.

Hier en vous couchant vous me fistes promesse
D'estre plutost que moy ce matin esveillée,
Mais le sommeil vous tient encor toute sillée[1].

La *Nouvelle Continuation* (1556) offre une autre nouveauté : c'est l'abondance des chansons, et plusieurs sont délicieuses. Elles sont imitées du poète néo-latin Marulle. Elles en sont imitées de si près que Rémy Belleau, les commentant un peu plus tard, croira devoir mettre à chaque instant cette note : « Tout est pris de Marulle ». Le mot *tout* est cependant excessif, puisque quelque chose au moins est toujours de Ronsard et que souvent c'est ce que la chanson a de plus charmant : l'harmonie du vers et l'appropriation du mètre à la pensée :

Bon jour, mon cœur ; bon jour, ma douce vie ;
Bon jour, mon œil ; bon jour, ma chere amie ;
Hé bon jour, ma toute belle,
Ma mignardise, bon jour,
Mes delices, mon amour,
Mon doux printemps, ma douce fleur nouvelle,
Mon doux plaisir, ma douce colombelle,
Mon passereau, ma gente tourterelle ;
Bon jour, ma douce rebelle.

---

[1] *Continuation des Amours*, 1555, p. 15 ; édit. Blanchemain, t. I, p. 164.

Je veux mourir si plus on me reproche
Que mon service est plus froid qu'une roche,
De t'avoir laissé, maistresse,
Pour aller suivre le roy
Et chercher je ne sçay quoy
Que le vulgaire appelle une largesse.
Plustost perisse honneur, cour et richesse,
Que pour les biens jamais je te relaisse,
Ma douce et belle deesse [1].

En composant ces chansons voluptueuses et mignardes, Ronsard traitait des sujets fort analogues à ceux qu'avait aimés la poésie pétrarquiste du *quattrocento*. Aussi n'est-il pas étonnant qu'au moment où il s'inspirait de Marulle, il ait feuilleté également avec une certaine complaisance les quattrocentistes, dont il avait déjà subi parfois l'influence quand il chantait sa Cassandre. Ce commerce avec les quattrocentistes est attesté, en effet, par quelques pièces de la *Continuation des Amours*, qui sont manifestement d'un admirateur de Tebaldeo et de Séraphin.

Tel est ce sonnet que le poète retrancha plus tard de ses œuvres, mécontent sans doute d'avoir écrit des vers qu'il aurait attribués immédiatement à Sainct-Gelais s'il avait oublié qu'il les avait faits lui-même et qu'on lui eût demandé de deviner quel en était l'auteur :

[1] Ed. Blanchemain, t. I, p. 169. Note de Belleau : « Tout est de Marulle : Salve, nequitiæ meæ, Neæra... ».

Quand je vous dis adieu, Dame, mon seul appuy,
Je laissay dans vos yeux mon cœur pour sa demeure
En gaige de ma foy; et si ay, depuis l'heure
Que je vous le laissay, toujours vescu d'ennuy.

Mais, pour Dieu, je vous pry me le rendre aujourd'huy
Que je suis retourné, de peur que je ne meure;
Ou bien que d'un clin d'œil vostre beauté m'asseure
Que vous me donnerez le vostre en lieu de luy.

Las! donnez-le moy doncq, et de l'œil faites signe
Que vostre cœur est mien, et que vous n'avez rien
Qui ne soit fort joyeux, vous laissant, de me suivre.

Ou bien, si vous voyez que je ne sois pas digne
D'avoir chez-moy le vostre, au moins rendez le mien,
Car sans avoir un cœur je ne sçaurois plus vivre [1].

Tel est encore ce sonnet, qui, lui aussi, fut condamné plus tard par son auteur; mais si Ronsard avait fait preuve de goût en condamnant l'autre pièce, combien fut-il mal inspiré en désavouant celle-ci, délicat chef-d'œuvre, où il avait repris avec un si rare bonheur d'expression le vieux refrain de Politien, de Laurent de Médicis, de Tebaldeo et de Séraphin :

Je vous envoye un bouquet que ma main
Vient de trier de ces fleurs épanies;
Qui ne les eust à ce vespre cueillies,
Cheutes à terre elles fussent demain.

---

[1] Edition Blanchemain, t. I, p. 410. Pièces retranchées, sonnet 46. Blanchemain date à tort ce sonnet de 1560.

Cela vous soit un exemple certain
Que vos beautez, bien qu'elles soient fleuries,
En peu de temps seront toutes flaitries,
Et, comme fleurs, periront tout soudain.

Le temps s'en va, le temps s'en va, madame ;
Las ! le temps non, mais nous nous en-allons,
Et tost serons estendus sous la lame.

Et des amours desquelles nous parlons,
Quand serons morts, n'en sera plus nouvelle.
Pour ce aymez-moy cependant qu'estes belle [1].

En 1555 nous voyons donc apparaître çà et là chez Ronsard, comme chez Baïf, les signes avant coureurs d'un prochain retour à l'engouement pour la préciosité du *quattrocento*. Peu après 1555, cet engouement devint universel, et au règne de Bembo succéda un nouveau règne de Tebaldeo. Mais cette révolution n'eut pas ses origines en France, elle les eut en Italie.

---

[1] Blanchemain date à tort ce sonnet de 1560 ; t. I, p. 397. Pièces retranchées, sonnet 17.

CHAPITRE III

Le retour à la préciosité du quattrocento

I. La renaissance de la préciosité quattrocentiste en Italie.— II. La renaissance de la préciosité en France : Magny et Belleau. -- III. Le triomphe de la préciosité en France : Philippe Desportes. — IV. Les disciples de Desportes. — V. Conclusion.

I

LA RENAISSANCE DE LA PRÉCIOSITÉ QUATTROCENTISTE EN ITALIE

Au moment où Joachim du Bellay et Olivier de Magny arrivèrent à Rome, la préciosité reprenait faveur en Italie.

Cette petite révolution était inévitable : quand on avait été las des *concetti*, de l'emphase et de la facilité de Séraphin, le bon goût de Bembo avait semblé miraculeux ; quand on eut admiré ce purisme pendant plus de vingt ans, il commença à paraître un peu fade : alors, on osa lire de nouveau les poètes que Bembo avait discrédités.

Séraphin ne fut pas à ce moment le plus goûté. Ayant été d'abord trop surfait, il était tombé ensuite

d'une chute trop profonde pour pouvoir se relever du coup qui l'avait précipité de son piédestal. Et puis, il avait trop aimé le *strambotto*, genre définitivement condamné pour sa frivolité. Tebaldeo et Pamphilo Sasso eurent moins de peine à reconquérir l'estime publique, ne l'ayant jamais entièrement perdue. Tebaldeo était resté fidèle au sonnet, Sasso aussi, bien qu'il eût cultivé un instant le *strambotto* avec un grand succès, et leur qualité de sonnettistes féconds leur fut un titre précieux auprès d'une génération qui dédaignait le *strambotto*. Ils eurent d'ailleurs le bon esprit de vivre vieux, surtout Sasso, qui mourut seulement en 1557, près de soixante ans après la publication de ses sonnets : ils purent ainsi travailler eux-mêmes à entretenir leur réputation.

Mais si la préciosité des derniers quattrocentistes revint à la mode vers le milieu du *cinquecento*, ce ne fut pas là seulement l'effet d'une réaction toute naturelle contre le goût trop épuré de l'école bembiste. Dans le sud de l'Italie on n'avait jamais cessé d'avoir pour eux une secrète complaisance. C'est que l'école de Séraphin avait été, en somme, une école napolitaine : c'est à Naples qu'avait vécu et chanté son premier représentant, Chariteo, l'un des maîtres de Séraphin ; c'est à la cour des Aragonnais qu'était née la vogue du *strambotto* ; Séraphin lui-même était des Abruzzes, et, bien qu'il eût passé la plus grande partie de sa vie à Milan et à Rome, il n'avait point oublié ses compatriotes, il n'en avait point été oublié ; monté au sommet de la gloire, il était revenu chanter

ses vers dans sa province natale, et il avait été accueilli mieux qu'un prince chez le duc de Calabre. Jamais donc en pays napolitain on n'avait condamné, comme on l'avait fait ailleurs, une école qui avait illustré la patrie, ni un genre de poésie qui était une fleur du terroir.

Or, l'astre qui préside à la naissance des poètes voulut que pendant le dernier tiers du seizième siècle, les trois lyriques les plus remarqués de l'Italie fussent trois napolitains : Angelo di Costanzo, Berardino Rota[1], Luigi Tansillo.

Leur grande réputation date d'une anthologie qui fut très répandue : *I fiori delle rime de' poeti illustri nuovamente raccolti et ordinati da Girolamo Ruscelli* (in Venetia, per Giov. et Melchior Sessa fratelli, 1558). Trente neuf poètes seulement y étaient représentés, alors que dans les anthologies de ce genre on avait entassé jusque là un très grand nombre d'auteurs Parmi les élus, auxquels ce recueil décernait un brevet d'« illustration », figuraient, comme il était juste, Bembo, Sannazar, Annibal Caro, Vittoria Colonna, Molza, Guidiccioni, ces deux derniers avec beaucoup de pièces. Mais l'attention publique alla tout naturellement aux œuvres nouvelles.

Ni Costanzo, ni Tansillo, ni Rota n'étaient à cette

---

[1] Les anthologies du XVI[e] siècle l'appellent Bernardino, et non Berardino. Il s'appelle Berardino dans l'édition qu'il donna lui-même de ses œuvres.

date tout à fait inconnus. Tansillo et Costanzo étaient entrés tous les deux, en 1553, à titre d'« excellents auteurs », dans un recueil où Dolce s'était proposé de recueillir la crème des autres anthologies (*Rime di diversi eccelenti autori...*, Venise, Giolito[1]), le premier avec 15 sonnets, le second avec 25 L'année précédente, Costanzo avait figuré avec 31 sonnets, Tansillo avec 24 pièces et Rota avec 33 dans un recueil d'« illustres Napolitains »[2] (*Rime di diversi illustri napoletani et d'altri nobiliss. inteletti, nuovamente raccolte et non piu stampate, Terzo libro*; in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari, M D.LII).

Mais ce fut surtout par les *Fiori* de 1558 que se manifesta leur importance, en particulier celle de Costanzo. Ses sonnets y étaient au nombre de 67, et ils étaient d'autant mieux signalés à la curiosité des lecteurs qu'ils étaient placés en tête du volume. L'éditeur avait classé, en effet, les poètes d'après l'ordre alphabétique des prénoms, et Costanzo avait obtenu le premier rang. Il devait cet honneur au parrain qui l'avait baptisé Angelo. Mais la voix publique fut unanime à déclarer que cet ange méritait d'être classé premier par ordre de mérite comme par ordre alphabétique. Depuis les *Fiori* de Ruscelli,

---

[1] Voir à l'appendice II l'histoire de ce recueil.

[2] Voir à l'appendice II l'histoire curieuse de la transformation de ce *Terzo Libro* en *Quinto*.

Costanzo fut considéré, en effet, comme le premier sonnettiste de son siècle, et, ayant vécu jusqu'en 1591, il fit tout pour entretenir le public dans cette opinion. Ses ouvrages historiques ne nuisirent pas, d'ailleurs, au succès de ses vers, qui, chose curieuse, ne furent point de son vivant édités à part[1], mais furent connus seulement par des anthologies.

Qu'est-ce qu'Angelo di Costanzo apportait donc aux lecteurs des *Fiori* qui pût lui concilier tant de suffrages ? Il ne leur apportait rien de vraiment nouveau. Il leur rendait le gongorisme anticipé de Chariteo et de Tebaldeo, mais il le leur rendait dans une langue pure et dans un vers harmonieux qui se sentaient du passage de Bembo.

Par ses conceptions et sa rhétorique, Angelo di Costanzo n'est, en effet, qu'un disciple de Chariteo et de Tebaldeo. Il ne dit jamais : « ma dame » ; il dit: « ma douce mort, ma vive flamme, ma flamme vivace, mon doux bien, mon clair soleil, mon soleil vivifiant ». Il ne peut décrire ce soleil : pour cela, il devrait le regarder fixement ; mais comment ferait-il ? son œil se refuse à supporter l'éclat de l'astre ; si la dame veut qu'on chante sa beauté, qu'elle fasse donc ce que fit une fois le père du jour : qu'elle dépose

---

[1] La première édition des *Rime* de Costanzo est de 1709, Bologne, Barbiroli. L'édition donnée par Agostino Gallo à Palerme, 1843, contient un grand nombre de pièces jusqu'alors inédites: *Poesie italiane e latine e prose di Angelo di Costanzo.*

ses rayons; autrement le poète sera obligé de dire simplement : « ma dame est un soleil dont la lumière m'aveugle et dont la chaleur me brûle. » (S'amate... Traduit par Desportes, éd. Michiels, *Cléonice*, XIX). Ailleurs, il désespère encore de faire ce portrait, mais pour une autre raison : c'est que de jour en jour la dame devient plus belle, et le portrait qu'on a fait d'elle hier est aujourd'hui menteur; une ressource reste, semble-t-il ; celle de dire : « tel jour, je l'ai vue telle » ; mais la beauté à peindre a fini par atteindre une perfection si miraculeuse que l'intelligence du poète n'a plus l'aile assez forte pour s'élever jusqu'à elle (Mentre io scrivo ; Desportes, *Cléonice*, XVII).

Costanzo tire de la géographie et de l'histoire les images les plus hyperboliques. Ses volontés étaient troubles et amères, « quand le visage angélique et divin, entrant dans son cœur, les adoucit », ainsi que le Danube superbe, entrant dans le vaste et tempêtueux Euxin, en adoucit au loin les eaux salées (Come nel vasto ; Desportes, *Cléonice*, XXV). Le père Noé, par ordre de Dieu, monta sur l'arche pour échapper au déluge : ainsi Costanzo, menacé de sombrer sur une mer de dédains, a cherché son refuge dans l'arche de la fidélité ; mais Noé reçut par la colombe un message de paix, et Costanzo ne voit jamais venir un présage heureux (Come il padre Noe). Veut-il dire qu'il essaie, pour avoir la paix, d'étouffer ses pensées à leur naissance, mais qu'il ne peut étouffer la pensée amoureuse qui le ronge : il songe aussitôt, qui l'aurait cru? au massacre des Innocents

et à la fuite en Égypte : « Le cruel Hérode n'a pas versé avec plus de colère le sang des petits Hébreux que je ne tue en moi de pensées au maillot ; mais je ne puis tuer la pensée qui me ronge le cœur ; elle a cherché un refuge dans le visage de celle que j'adore. » (Non con tanta ira ; Desportes, *Hippolyte*, LXXIX.)

Pour citer de lui une pièce entière, voici, dans la version qu'en a donnée Desportes, un sonnet (Poi che voi e io) où Costanzo a refondu un sonnet de Chariteo, et avec un tel succès qu'après avoir été traduit en français par l'auteur de *Diane*, il fut imité en Italie par Marini, puis par Francesco de Lemene, comme l'a montré Alessandro d'Ancona[1] :

Quand nous aurons passé l'infernale riviere,
Vous et moy, pour nos maux, damnez aux plus bas lieux,
Moy pour avoir sans cesse idolastré vos yeux,
Vous, pour estre à grand tort de mon cœur la meurtriere,

Si je puis tousjours voir votre belle lumiere,
Les eternelles nuicts, les regrets furieux,
N'estonneront mon ame, et l'enfer odieux
N'aura point de douleur qui me puisse estre fiere.

Vous pourrez bien aussi vos tourmens moderer,
Avec le doux plaisir de me voir endurer,
Si lors vous vous plaisez encor en mes traverses.

---

[1] *Studj sulla letteratura italiana de primi secoli,* Ancona, 1884.

Mais, puisque nous avons failly diversement,
Vous, par inimitié, moy, trop fort vous aimant,
J'ay peur qu'on nous separe en deux chambres diverses[1].

Luigi Tansillo (1510-1568) avait une tout autre valeur. Il était né vraiment poète et sut le rester. Dans un siècle de culture trop raffiné, où l'érudition et la politesse ne tardaient pas à étouffer les tempéraments les plus heureux, il eut un commerce assez intime avec la nature pour préserver de toute altération trop fâcheuse une imagination très fraîche et une sensibilité très vive. S'il lut beaucoup, ce furent surtout de bons modèles : Horace parmi les Latins, Bembo et Sannazar parmi les modernes, et à leur école il prit le goût des vers pleins, comme des mots significatifs. Malgré toutes ses qualités, il eut cependant moins de succès en son temps qu'Angelo di Costanzo. Il fut, à vrai dire, moins bien connu. De ses sonnets, qui furent nombreux et qui ne furent pas édités à part au XVIe siècle, l'anthologie de 1553 en donnait seulement quinze, celle de 1552 seulement dix-huit, les *Fiori* de 1558 seulement trente-neuf. Quelques-uns, dans le nombre, étaient admirables, par exemple les deux où, reprenant un thème de Sannazar, le poète comparait son vol au vol d'Icare : il s'enorgueillissait que l'amour gonflât ses ailes et l'enlevât jusqu'aux portes du ciel; il ris-

---

[1] Desportes, *Diane*, II, XLVIII.

quait sans doute de tomber dans cette noble course; mais que lui importait! l'honneur serait éternel, si la chute était mortelle, et le monde pourrait dire: celui-ci aspira aux étoiles, et s'il n'y parvint pas, la vie lui manqua, non l'audace :

> Questi aspirò a le stelle, et s'ei non giunse,
> La vita venne men, ma non l'ardire.

Mais dans ces trois douzaines de sonnets les pièces les plus remarquées ne furent pas, à ce qu'il semble, les plus belles; ce furent celles où Tansillo se rapprochait de Costanzo pour avoir subi l'influence de Chariteo, à laquelle un auteur napolitain de cette date ne pouvait échapper entièrement, les pièces comme la suivante (E si folta) que je cite dans la traduction de Desportes (*Cléonice,* XLVIII):

> La garnison d'ennuis, qu'Amour fait demeurer
> En mon cœur pour sa garde, est si grande et si forte,
> Qu'il ne faut avoir peur qu'un seul soupir en sorte,
> Ne qu'il puisse en ses maux seulement respirer.
>
> Si quelque heureux plaisir se veut avanturer
> D'approcher de mon cœur, afin qu'il le conforte,
> Il espreuve à son dam qu'il se faut retirer;
> Car s'il veut passer outre on le tuë à la porte.
>
> Le desespoir sanglant, capitaine inhumain,
> Sans jamais se lasser, tient les clefs en la main,
> Et ne fait rien entrer que du party contraire.

Tous pensers gracieux il en a sçeu bannir;
Mes esprits seulement n'oseroient s'y tenir,
S'ils n'estoient affligez et comblez de misere.

Berardino Rota, ami de Tansillo et de Costanzo, ne chanta qu'une seule dame : sa femme. Il la chanta pendant sa vie, il la chanta après sa mort Les sonnets composés après la mort de la dame sont postérieurs à 1559. Les sonnets composés de son vivant sont antérieurs à son mariage, qui est de 1534, et beaucoup lui sont même antérieurs de plusieurs années, le poète ayant été condamné par cette précieuse à acheter son bonheur par une longue cour. Cette date nous reporte très haut dans le siècle, au temps où les sonnets de Bembo n'étaient pas encore publiés. On ne peut donc s'étonner que l'influence de Chariteo et de Tebaldeo se fasse sentir si profondément dans cette partie de l'œuvre de Rota ; qu'on l'entende se comparer à Tityus et à Prométhée (Qualgia colui); qu'il accuse Amour d'avoir teint en rouge dans son sang chacune de ses plumes (Mentr' io fui corpo), ni qu'il redise avec un degré nouveau dans l'emphase la puissance du feu et de l'eau : « L'Océan de mes yeux, l'Etna de mon cœur devraient amollir et enflammer d'amour le silex le plus âpre, l'écorce la plus glacée ; mais Amour leur enlève la qualité, la force: car plus je pleure et je brûle, plus il renforce en vous la dureté et la glace ». Le sonnet qui se termine par ces belles pointes (Ben e d'alpestra) était avec 24 autres dans les *Fiori* de 1558. Éditée

à part tout entière en 1560, puis en 1567, puis en 1572[1] par le poète lui-même, qui pensait accomplir ainsi un devoir de piété conjugale, l'œuvre de Rota vit le jour au moment le plus propice pour son succès, puisque c'était le moment où les lecteurs venaient de reprendre goût à la manière des quattrocentistes.

Ce regain de popularité dont jouit l'école de Chariteo et de Tebaldeo ne s'arrêta point avec les *Fiori*. Il suffit pour s'en convaincre d'examiner les principaux recueils de *rime* publiés après celui de Ruscelli : en Italie au XVI[e] siècle, nulle part le goût public ne s'est mieux reflété que dans ces anthologies.

Moins de dix ans après les *Fiori* parurent à peu de distance deux recueils importants.

D'abord, l'éditeur vénitien Giolito de' Ferrari, réimprimant en 1563, avec quelques variantes et sous le titre de *il primo volume delle Rime scelte*, le recueil de *Rime* d'excellents auteurs donné en 1553 par Dolce, y ajoutait un deuxième volume[2]. Or, ce second volume,

[1] Voici le titre de cette édition, qui est l'édition définitive: *Delle rime del. S. Berardino Rota, terza impressione. Questa una sol volta da lui data in luce. Mutate et in minor forma raccolte.* In Napoli, appresso Guiseppe Cacchii, dell'Aquila. M.D.LXXII. — Le même éditeur donna la même année : *Delle Egloghe Pescatorie del S. Berardino Rota. Terza impressione* ; et : *Berardini Rotae, viri patricii, Carmina nunc tantum ab ipso edita.*

[2] *Il secondo volume delle Rime scelte da Diversi eccelenti autori, novamente mandato in luce.* In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, M.D.LXIII. Voir l'appendice II.

qui fut réimprimé en 1586, qu'avait-il de significatif? C'est qu'il exhumait, avec 38 sonnets, un pur quattrocentiste, Lorenzo de Médicis, et, avec 45 sonnets, un élève de Sasso, Girolamo Britonio, dont *la Jalousie du Soleil* (Gelosia del Sole) avait été publiée en 1519 au temps où Sasso et Séraphin n'avaient pas encore vu pâlir leur étoile ; — c'est ensuite qu'il publiait 27 sonnets d'un certain Domenico Ragnina, probablement plus récent, mais qui lui aussi était un vrai disciple de Sasso ; — c'est qu'il donnait avec 130 sonnets une place considérable à Antonio Terminio [1], dont les *Rime*, éditées à part en 1547, appartenaient sans doute par la date de leur composition au plus beau temps du bembisme, mais par leur inspiration paraissaient dater du règne de Tebaldeo ; — c'est qu'il faisait connaître, avec 35 sonnets, Francesco Coppetta, représenté dans des anthologies précédentes par quelques pièces seulement, et dont certains sonnets peuvent être cités au premier rang de ce que la préciosité italienne a produit de plus alambiqué ; qu'on en juge par celui-ci dans la traduction très fidèle de Desportes (*Diane*, I, LXIII) :

Amour a mis mon cœur comme un rocher à l'onde,
Comme enclume au marteau, comme un tour au vant,
Et comme l'or au feu, dont je pleure souvant
Et crie à haute voix, sans qu'aucun me responde.

---

[1] Peut-être fut-il l'auteur de cette collection. C'est lui qui réunit les pièces publiées dans le 2e volume des *Stanze di diversi* la même année chez le même éditeur.

Las! tes yeux sont luisans, et ta tresse m'est blonde
Seulement pour mon mal, car je vay recevant
Les flots, les coups, l'haleine, et le feu trop vivant,
Sans varier ma foy, qui plus ferme se fonde :

L'onde, c'est ton orgueil, le marteau, mon tourment,
Le vant, ta volonté tournant legerement,
Qui pourtant ne m'émeut, ne me rompt, ne m'encline ;

Puis ton ardant courroux, plein de foible rigueur,
Comme un feu devorant veut consommer mon cœur.
Mais, tout ainsi que l or, dans la braise il s'affine.

Le même Coppetta figurait avec 28 sonnets dans le recueil des *Rime* de divers nobles toscans publiés en 1565 par Dionigi Atanagi [1]. C'est un recueil moins important que le précédent : trop de poètes y sont représentés, et la plupart le sont par très peu de pièces, sauf l'auteur lui-même, qui s'est fait la part du lion en accaparant pour ses propres sonnets le sixième du premier volume. C'est cependant une anthologie intéressante parce qu'on y voit figurer avec treize pièces le nom, qui sera bientôt illustre, de Torquato Tasso [2], et puis parce que beaucoup des sonnets qui y sont entrés ont dû cet honneur à leur préciosité.

---

[1] *De le rime di diversi nobili poeti Toscani raccolte da M. Dionigi Atanagi, libro primo* ; In Venetia, appresso Ludovico Avanzo, M.D.LXV. – *De le rime..... libro secondo ;* (même éditeur, même date).

[2] La première de ces pièces est le sonnet « Su l'ampia fronte il crespo oro lucente » que Torquato, âgé de dix-sept ans, composa pour Lucrezia Bendidio. Desportes l'a gauchement traduit dans le sonnet III de *Cléonice*, qui est, je crois, la plus ancienne imitation française qui ait été faite de Torquato.

N'achevons pas cette rapide histoire de la renaissance de la préciosité en Italie dans la deuxième moitié du XVIe siècle sans poser une question. Sous le règne de Séraphin et de Sasso, le *strambotto* avait éclipsé le sonnet : sous le règne de Costanzo, le sonnet perd-il le prestige que Bembo lui a rendu ?

Il le conserve. Cependant à certains signes on sent que l'Italie commence à se lasser un peu de cette noble forme d'art. Elle ne revient point au *strambotto*, cher à Séraphin ; elle ne s'engoue point encore du madrigal, qui sera cher à Marini. Mais elle se plaît aux *canzoni*, et ce seront les *canzoni* qui seront surtout goûtées dans les *Rime* de Torquato Tasso. Elle se plaît aussi aux longues élégies en octaves, qu'elle appelle *stanze*. En 1553. Dolce publie un recueil de *stanze* de divers auteurs ; Terminio y donne une suite dix ans après, et ces deux volumes réussissent assez bien pour avoir besoin d'être réimprimés plusieurs fois [1]. Ai-je besoin de rappeler le grand succès des *Larmes de saint Pierre* par Tansillo, cette interminable élégie en octaves, et celui des *Larmes de la Madeleine* par Erasmo de Valvasone ?

L'Italie se détache donc un peu du sonnet dans le dernier tiers du *cinquecento*. Nous verrons bientôt que la France s'en aperçut, qu'elle suivit sa voisine et qu'elle alla même en ce sens beaucoup plus loin :

---

[1] Voir l'appendice II.

nous assisterons aux efforts que la stance fit, d'abord avec Desportes pour prendre un rang presque égal à celui du sonnet, puis avec Bertaut pour le détrôner.

II

LA RENAISSANCE DE LA PRÉCIOSITÉ EN FRANCE : MAGNY ET BELLEAU

Ni *les Regrets* de du Bellay, ni *les Souspirs* de Magny ne doivent rien au recueil d'Atanagi (1565), non plus qu'au second volume des *Rime scelte* (1563); ils ne doivent rien aux *Fiori* de Ruscelli, auxquels *les Souspirs* sont antérieurs d'un an (1557) et dont *les Regrets* sont exactement contemporains (1558). Au moment où du Bellay composait ses *Regrets* et Magny ses *Soupirs*, ils n'avaient lu que quelques pièces de Rota, et sans doute ils n'avaient pas deviné, d'après ce qu'ils connaissaient alors de lui, que Costanzo était à la veille d'éclipser tous les sonnettistes de son temps. Mais les *Fiori* n'ont pas inauguré au XVIe siècle le nouveau règne de la préciosité, ils l'ont seulement consacré. Nos deux compatriotes n'eurent donc pas besoin d'attendre cette publication pour comprendre quelle révolution s'opérait sous leurs yeux en Italie dans le goût public. Ils avaient l'esprit trop en éveil, ils étaient trop à l'affût de toutes les nouveautés, ils vivaient dans un milieu trop bien au courant des choses de la littérature pour ne pas

savoir que les hommes cultivés ne rougissaient plus de lire et que de vrais poètes osaient avouer pour maîtres ces quattrocentistes auxquels l'Italie, pendant quelque temps, avait eu honte de trop se plaire. Ils partagèrent l'engouement général : *les Regrets* et *les Souspirs* le prouvent bien.

Ce n'est pas le moment de parler des *Regrets*, c'est, au contraire, celui de parler des *Souspirs*. Les deux recueils ont sans doute bien des ressemblances. Vivant à Rome en même temps, rapprochés par la communauté de leurs occupations et plus encore par celle de leurs goûts, de leurs souvenirs, de leurs espérances, n'ayant point de secrets l'un pour l'autre, du Bellay et Magny avaient probablement conçu ensemble le projet de faire chacun un journal poétique de son séjour en Italie, et de le faire en sonnets. Mais, si les deux amis se sont rencontrés parfois pour dire, sinon avec un égal talent, du moins avec une semblable amertume, les tristesses de l'exil et les vices de la société romaine, cependant le plus souvent le journal de du Bellay a recueilli des tableaux satiriques tandis que le journal de Magny recevait des confidences amoureuses. Qu'on en retranche quelques pièces : *les Souspirs* de Magny sont des soupirs d'amant, non des soupirs d'exilé, et ce fut pour ses sonnets d'amour, non pour ses sonnets satiriques, que l'auteur des *Souspirs* fut remarqué, eut de l'influence, mérite d'arrêter notre attention.

Il s'en faut que *les Souspirs* se recommandent par une parfaite unité de ton. Ils sont l'œuvre d'un

homme à qui pouvaient plaire les manières les plus différentes parce qu'il n'avait pas de manière personnelle. Tout n'y est donc pas dans le goût du *quattrocento*. Un certain nombre de pièces y rappellent, au contraire, les meilleures traditions pétrarquistes : par exemple, sept sonnets qui sont à peu près traduits de Pétrarque lui-même, comme l'a montré M. Favre[1], trois qui sont pris à l'Arioste[2], d'autres qui sont imités plus ou moins librement ou de Bembo ou de quelque bembiste. Cependant l'influence des derniers quattrocentistes est prépondérante dans *les Souspirs*, et c'est là ce qui distingue immédiatement ce recueil de celui qu'avait déjà donné Olivier de Magny, comme de tous ceux qu'avaient publiés jusque là l'école de la Pléiade, c'est là ce qui lui assigne une place notable dans l'histoire du pétrarquisme français.

Plusieurs fois les emprunts aux quattrocentistes sont tout à fait directs et aussitôt reconnaissables.

Quand au sonnet III, Magny invite ceux dont les membres s'engourdissent au froid de l'hiver à s'approcher de lui, qui brûle comme une salamandre ; quand il engage ensuite les bergers à venir rafraîchir

---

[1] Jules Favre, *Olivier de Magny*, Paris, Garnier, 1885. — Sonnets IV, V, XV, XIX, XXXII, CIII, CLXVIII : Pétrarque, sonnets 53, 118, 112, 47, 184, 104, 2.

[2] Sonnet XXXV : l'Arioste, sonnet VI ; cf. du Bellay, *Olive*, X. — S. XCI : Arioste, S. XII ; cf. *Olive*, XVIII. — S. XVII : *Furioso*, XXI, 1-2.

et désaltérer leurs troupeaux au fleuve qui sort de ses yeux ; quand, enfin, il se plaint que ni ses pleurs ne puissent éteindre son feu, ni son feu tarir ses pleurs ; que fait-il, sinon convertir en sonnet le plus fameux *strambotto* de Séraphin ? Et c'est encore un thème pris chez Séraphin, ou du moins dans une pièce attribuée à Séraphin[1], qu'il développe au sonnet xv, lorsqu'il se demande pourquoi sa dame est insensible à ses pleurs, à la vue desquels les pasteurs oublient de surveiller leurs troupeaux, les brebis d'allaiter leurs agneaux, les oiseaux de voler, les nymphes de nager.

Il traduit, et traduit littéralement, une pièce de Pamphilo Sasso (Col tempo el villanel), au sonnet xx, où il s'étonne de ne pouvoir amollir la dureté de sa maîtresse : et cependant avec le temps le taureau apprend à labourer, le faucon s'habitue à revenir, le lion s'apprivoise, le rocher se creuse, l'arbre se mine, la montagne s'abaisse ; cette dame surpasse donc en dureté

> Taureau, faucon, lyon, rocher, arbre et montagne.

Il traduit littéralement — et bien lourdement — non pas une pièce de Sasso lui-même, mais l'imitation qui en avait été faite par un élève de Sasso, Girolamo Britonio, lorsqu'au sonnet LIX il se pose sur la nature de l'amour une série de questions insolubles :

---

[1] Édition Menghini, p. 69.

si Amour est une ardeur, d'où me vient tant de glace? si Amour est aveugle, comment me fait-il voir? s'il est douteux, où est-ce que je prends mon espoir? s'il est un plaisir, pourquoi n'a-t-il place en moi?

S' Amor e un foco, ond' ha poi tanto ghiaccio?
Se morte, per ch' io vivo e moro insieme?
Se dubbio grave, hor donde vien la speme?
Se gioia, per che 'n pianto ognihor mi faccio[1]?

Il traduit, et à peu près littéralement encore, une pièce qui est dans le plus pur goût quattrocentiste, bien qu'elle figure dans l'anthologie des poètes bembistes (*Rime di diversi, libro secondo*), où elle est attribuée à un inconnu[2], lorsqu'au sonnet CLXXII il invite sa dame à se dépouiller de tout ce qui n'est pas à elle : rendez aux cieux vos célestes beautés, vos vertus aux neuf doctes pucelles, au soleil l'éclat de vos yeux ; rendez votre ris à Vénus, et son arc à Cupidon ;

Vous verrez qu'en rendant ces graces tant exquises
Vous vous trouverez seule avec vos cruautez.

Non restera se non con mille mali
Altro di vostro in voi che crudeltade.

---

[1] Les *Rime* de Britonio ont été publiées en 1519. Ce sonnet est reproduit dans *il secondo volume delle Rime scelte...*, éd. de 1565, p. 528. Il semble imité d'un sonnet de Sasso : Se Amor est tanto amar, come e chiamato...

[2] Edition de 1548, p. 133.

Au sonnet LXXVII, Magny, dont la dame vient de partir, s'adresse successivement à ses pieds, à sa bouche, à ses mains, à son cœur, demandant : que ferez-vous ? Le cœur répond qu'il mourra de langueur, la bouche qu'elle se paîtra de fiel ; les autres réponses sont à l'avenant, et le malheureux amant de conclure :

Sus donq aprestez-vous à ces tourments terribles,
Pauvres yeux, pieds et mains, bouche, oreilles et cueur.

Ainsi, lorsque Philoxeno a prié sa main de maudire la cruauté de sa dame et que la main s'est mise à louer celle qu'elle était sollicitée d'accuser, la langue, les yeux, les pieds, le cœur du poète reçoivent successivement le reproche de désobéir à la volonté de leur maître, pour servir les intérêts de sa belle ennemie ; et il conclut tristement qu'elle l'a privé de toute liberté puisqu'elle lui a pris

La man, la lingua, gli occhi, i piedi et il core [1].

C'est encore à des poètes de l'école de Séraphin, — et qu'il a traduits aussi littéralement qu'il pouvait le faire en tirant des quatorzains d'un *strambotto* et d'un court madrigal, — que Magny doit ses deux sonnets en dialogue.

L'un est ce dialogue entre Charon et le poète, qui

---

[1] *Sylve de Marcello Philoxeno* (Venetia, Nicolo Brenta, M.D.VII), f° m, ii, recto : Tal volta i prendo.

eut, dès l'apparition des *Souspirs*, un succès prodigieux. Les plus habiles musiciens du temps, parmi lesquels Orlande de Lassus, le mirent en musique, nous dit Colletet, « comme à l'envy ». Avec la *Mignonne* de Ronsard, il devint la pièce que toute la cour savait par cœur, qu'on entendait chanter dans toutes les sociétés, que les dames copiaient dans leurs cahiers, que les lettrés commentaient. Plus d'un demi-siècle plus tard, Colletet partageait encore cet enthousiasme.

M. Hola, Charon, Charon, Nautonnier infernal !
CH. Qui est cest importun qui si pressé m'appelle ?
M. C'est l'esprit éploré d'un amoureux fidelle,
Lequel pour bien aimer n'eust jamais que du mal.

CH. Que cherches-tu de moy ? — M. Le passaige fatal.
CH. Qui est ton homicide ? — M. O demande cruelle !
Amour m'a fait mourir. — CH. Jamais dans ma nasselle,
Nul subget à l'amour je ne conduis à val.

M. Et de grâce, Charon, reçois moy dans ta barque.
CH. Cherche un autre nocher, car ny moy ny la Parque,
N'entreprenons jamais sur ce maistre des dieux.

M. J'iray donc maugré toy, car j'ay dedans mon ame
Tant de traicts amoureux et de larmes aux yeux,
Que je seray le fleuve et la barque et la rame.

Si ce sonnet a quelque agrément, tout l'honneur en revient à Marc' Antonio Magno di Santa Severina, poète sur lequel on ne peut rien dire aujourd'hui, d'ailleurs, sauf que son dialogue avec Charon fut très

populaire. Toutes les époques littéraires produisent de ces écrivains dont une seule pièce, ou exceptionnellement bien réussie, ou adoptée par la mode, suffit à sauver le nom de l'oubli, sans que la postérité conserve aucun souvenir du reste de leur œuvre ; tel Arvers, l'auteur d'un sonnet fameux. Voici donc le *strambotto*, qui comme l'a signalé le premier M. Morf[1], a été converti en sonnet par Magny :

Dialogo tra un Amante e Caronte

A. Charon ! Charon ! — C. Chi è st' importun che grida ?
A. Gli è un amante fidel, che cercha il passo.
C. Chi è stato sto crudel, quest' homicida,
Che talmente t'ha morto ? — A. Amore, ahi lasso !
C. Non varco amanti. Hor cercati altra guida.
A. Al tuo dispetto converrà ch' io passo ;
C'ho tanti strali al cor, tant' acque a i lumi,
Ch' io mi faro la barca, i remi e fiumi[2].

---

[1] *Das Zeitalter der Renaissance*, Strassburg, 1898, p. 172.

[2] Ce *strambotto* est resté longtemps enfoui dans le volume suivant : *Vocabulario di cinque mila Vocabuli Toschi non men oscuri che utili e necessarii del Furioso, Boccacio, Petrarcha, Dante, novamente dechiarati e raccolti da Fabricio Luna per alfabeta ad utilita di chi legge, scrive e favella. Opra Nova et Aurea con privilegio di sua M. et breve di SS. per diec' anni.* M.D.XXX.VI [A la fin :] Stampato in Napoli per Giovanni Sultzbach Alemanno. A propos de divers mots, l'auteur de ce vocabulaire cite 14 madrigaux de Sannazar, Bonifaccio, Friscarolo, Tansillo, le *strambotto* de Marc Antoine Magno et un *strambotto* d'un inconnu. Ces pièces étant à peu près toutes

L'autre sonnet-dialogue de Magny est un dialogue entre Magny et l'Amour (sonnet CII) :

M. Amour ! las ! je me meurs. — A. Qui te donne la mort ?
M. La mort me donne, helas ! la mort me donne celle,
Qui descendit du ciel si rebelle et si belle
Pour me faire mourir sans espoir ny confort.

A. Magny, dy moy son nom. — M. Amour, vous avez tort
De vous moquer ainsi de ma peine mortelle :
Car vous sçavez trop mieux comment elle s'appelle,
Seule au monde vivant qui force vostre effort.

A. Vraiment je la cognoy, mais j'ay si grande honte
De ne l'avoir domptée et voir qu'elle me dompte,
Que je n'ose monstrer cognoissance en avoir.

M. Va t'en donques Amour fraudé de ton ateinte,
Et vous tristes amans qui craignez son pouvoir,
Craignez Madame seule, et de lui n'aiez crainte.

Cette pièce n'est pas plus originale que le sonnet à Charon. Elle n'est guère que la transformation en sonnet du madrigal suivant :

---

inconnues, M. Erasmo Pèrcopo les a rééditées dans une élégante plaquette à l'occasion des noces Renier-Campostrini : *Madrigalisti Napoletani anteriori al* M.D.XXX.VI per cura di Erasmo Pèrcopo, Napoli, 1887. Sur notre poète, M. Pèrcopo ne peut rien dire ; il se borne à citer l'auteur du Vocabulaire : « Je ne sais comment le bon Marc' Antonio Magno di Santa Severina a pu dire dans son beau madrigal populaire.»

— Amor, i moio. — Aime chi ti da morte?
  — Morte mi da sol quella
  Quella nata per me si fiera e bella.
  — Hor dimmi chi e costei?
  — Ahi, lusinghier amore,
  Tu sai ben chi e colei,
  Ch' in me cagiona il duol, in te il timore.
  — Certo non sò, ma ben saper vorrei.
  — Cosi non morissi io come tu il sai:
  Ma contra il suo valor forza non hai.

Le madrigal qu'on vient de lire, — et qui a peut-être été inspiré par un sonnet de Sasso, — a pour auteur ce magnifique Signor cavalier Luigi Cassola[1], à qui du Bellay fut accusé d'avoir dérobé le secret des ingénieux mots de la fin et dont il protesta qu'il ne connaissait même pas le nom quand il composait sa première *Olive*. Peut-être fut-ce l'accusation dirigée contre son ami qui attira l'attention de Magny sur les madrigaux du gentilhomme poète. Peut-être certains d'entre eux avaient-ils été mis en musique et l'auteur des *Souspirs* les entendit-il chanter à Rome.

---

[1] *Madrigali del Magnifico Signor Cavallier Luigi Cassola Piacentino*; in Vinegia, Appresso Gabriel Giolito de Ferrari, MDXLV, page 98. Comparer Sasso :

— Amor, io mor. — Che ne cagion? — Amor,
Io no, non dico : tu, ma quella voglia
Che vien per seguitar la cieca voglia
Che ogni mortal dispone in questo error.

Nombreux sont, en effet, ceux dont les paroles se prêtent à être accompagnées d'un air galant et chantées par une belle bouche dans une réunion mondaine. Ce sont des bluettes précieuses dans le goût des *strambotti* de Séraphin et de Sasso; elles ne s'en distinguent guère que par une langue plus pure, par plus de variété dans le mètre et moins d'extravagance dans les images. On vient d'en juger par le dialogue entre le poète et l'amour. On en jugera encore par ce début de madrigal, que Magny a imité dans son sonnet LXIX, et où Cassola s'est amusé à un jeu dont les *strambotti* de Sasso offrent un si grand nombre d'exemples, celui de répéter les mots :

Madonna io dir vorrei,
Io dir vorrei l'acerba pena mia,
L'acerba pena mia, e i pensier miei.
E i pensier miei son poi cotali, et tanti,
Cotali e tanti, ch' io non trovo via.
(Cassola, p. 56.)

Maistresse, je vouldroy, je vouldroy bien descrire
Descrire bien le mal, le mal que j'ay pour toy,
Pour toy j'endure tant, j'endure tant d'esmoy,
Qu'à la fin tu prendrois pitié de mon martire.

Voilà dans les *Souspirs* bien des emprunts indéniables au *quattrocento*. D'autres sans doute m'ont échappé. Et combien de passages, où, sans que je puisse dénoncer un plagiat formel, sans que Magny, d'ailleurs, en ait peut-être commis un, je reconnais

des idées, des images, des tours analogues aux idées, aux images, aux tours rencontrées chez Tebaldeo, Sasso et Philoxeno! C'est à la suite des quattrocentistes que l'auteur des *Souspirs* prie Amour de se retirer puisqu'il n'y a plus de place en lui pour une plaie nouvelle (sonnet LXVI). C'est à leur suite que, par deux fois, il se déclare prêt à échanger son tourment contre les supplices les plus fameux de la fable, aimant mieux porter sur une montagne un rocher retombant sans cesse, remplir d'eau un crible, repaître un oiseau de son sein, dîner avec les Harpies que de servir une cruelle sans espoir de réconfort (sonnets CXVI et CLXI ; cf. Tebaldeo, LII). C'est à leur suite qu'il invite sa dame à cueillir la fleur de la jeunesse (sonnet LVI) :

Ne vois tu pas le tens qui nous fuyt et nous presse ?
Vois tu pas cet œillet comme il perd sa couleur ?

C'est à leur suite encore, certainement, qu'il s'embarque (sonnet LIV) pour une de ces navigations cocasses, dont j'ai signalé un premier exemple chez Chariteo, puis un second chez Notturno, et dont tous les autres poètes de l'école pourraient fournir au moins un[1] :

J'avoy fait de mes pleurs un fleuve spacieux,
Où de fortune Amour, par qui je les distille,

[1] Philoxeno : Sopra una nave carca di pensieri.
Cei : In piccola barchetta sopra l'onde.
Tebaldeo : Hor che tempo era di tornare in porto.

Faillit de se noyer ; car son œsle mobile,
Moitte de cette humeur, ne sceust voler aux cieux.

Sans prendre long conseil, pour se garantir mieux,
Il feit de son carquois une barque subtille,
Un mast feit de son arc à navrer tant habille,
Et une voile feit du bandeau de ses yeux.

De la corde de l'arc des cordages il feit,
Ses traicts d'or et de plomb pour avirons il meit,
Et de mille soupirs il feit enfler sa voile :

Et vosyant ma Maistresse à l'heure sur le bord,
Il invoqua son aide et parvint à bon port,
Ayant son œil divin pour Phare et pour estoille.

Quand on a fait le compte de tout ce que l'auteur des *Souspirs* doit à ses modèles, que reste-t-il à son actif? Peu de chose: quelques idées de détail, une certaine facilité aimable, une certaine vivacité spirituelle, surtout dès que la passion devient purement sensuelle. Mais son influence fut très supérieure à son talent, et rien ne doit moins nous étonner. Lorqu'il publia ses *Souspirs*, il revenait d'Italie avec l'auréole qu'un voyage au delà des monts mettait alors autour d'un front de poète. C'était lui qu'on devait suivre, puisque c'était lui qui était au courant des dernières modes. Et ce fut lui, en effet, qu'on suivit : à son exemple, tous les pétrarquistes français négligèrent désormais les Bembo et les Sannazar pour se ruer sur les traces des Tebaldeo et des Sasso, comme de tous ceux des lyriques plus modernes chez qui revivait l'esprit du *quattrocento*.

*
* *

Avant d'atteindre son apogée avec Philippe Desportes, cet engouement pour les représentants les plus caractérisés de la préciosité italienne se manifeste nettement dans les sonnets insérés par Remy Belleau au centre de la première partie de sa *Bergerie*. On sait que sous ce titre l'aimable poète réunit des pièces d'inspirations diverses et de dates différentes auxquelles il donna après coup un lien un peu lâche. Le poème ainsi composé fut publié pour la première fois en 1565, pour la seconde fois en 1572, et alors beaucoup augmenté. Quelques-uns des sonnets pétrarquistes qui figurent dès 1565 dans la première partie doivent appartenir à la jeunesse de l'auteur et être antérieurs aux *Souspirs* de Magny. Quelques-uns de ceux qui apparaissent seulement en 1572 peuvent être postérieurs à plusieurs des sonnets de Desportes édités en 1573, si ceux-ci ont été composés un certain temps avant leur publication. Mais il est vraisemblable que la plupart des sonnets insérés dans la première partie de la *Bergerie* ont été écrits entre la publication des *Souspirs* de Magny et la composition des *Premieres Œuvres* de Desportes : ils forment ainsi l'anneau qui relie l'un à l'autre ces deux volumes.

Il ne faut pas chercher dans les sonnets de Belleau

les meilleurs fruits de son talent. Sans doute, ils offrent çà et là de vrais cris de passion. Ils offrent aussi parfois des vers fort pittoresques, comme ceux qui nous font voir un pieux laboureur allant suspendre à la colonne d'un temple

> De raisins noirs un long tortis pampreux,

ou ceux qui nous font entendre un berger définissant l'amour un malheur étrange

> Qui consomme en verjus l'espoir de la vendange
> Et jamais ne permet d'en voir le raisin meur.

Cependant ce n'est pas là que l'auteur de la *Bergerie* a pu donner libre carrière à son génie descriptif, qui, un peu trop épris de détails, avait besoin pour s'épancher de cadres moins exigus. Ce n'est pas là non plus qu'il a su mettre toute la fougue de son tempérament sensuel, ni laisser prendre à sa phrase cette langueur harmonieuse qui dans ses chansons caresse si voluptueusement l'oreille. Et nous ne nous attarderions pas à parler de ses sonnets s'ils n'avaient pas ce grand intérêt de nous montrer qu'en France, à l'époque de leur composition, les vrais poètes recommençaient à chercher leurs inspirations dans l'œuvre de Tebaldeo.

Car Belleau ne copie pas Tebaldeo, n'étant pas plagiaire, mais il s'en est nourri et ne cesse de s'en souvenir. Lui aussi, comme Tebaldeo, tient un jour entre ses mains la chemise de sa belle (édit. Marty-Laveaux, t. I, p. 272), et s'il prie les dieux,

Qu'ell' ne lui soit comme on dit que fut celle
Qui fit brusler le domteur Achellois,

c'est pour former le vœu contraire à celui que forme le poète italien (sonnet CXII), les imitateurs mettant souvent leur ingéniosité à contredire leurs modèles : « Ah ! fusses-tu celle qu'Hercule reçut de son épouse ; car, au lieu de te brûler par le feu de mon amour, chemise, je voudrais être brûlé par toi et mourir. »

Deh fusti quella che da sua consorte
Hebbe Hercul : che brusar te non vorei,
Ma che brusassi me dando me morte.

Lui aussi, comme tout bon élève des quattrocentistes, navigue sur les mers du pays de Tendre. Il y fait même deux voyages, le premier (t. I, p. 270), où, à la suite peut-être de Tebaldeo (sonnet IV), il espère aller au port guidé par les yeux de sa dame, malgré le piteux état de sa nacelle ; le second (t. I, p. 272), où, s'inspirant peut-être du même modèle que Magny, il prend pour avirons les ailes d'Amour,

Pour hune son carquois, pour voile son bandeau.

Lui aussi, comme Tebaldeo, comme Rota et Magny, se compare et aux jeunes filles qui travaillent en vain à remplir un tonneau percé, et au malheureux qui roule son rocher et à celui

Qui repaist un vautour de son foye éternel.

Lui aussi aime à l'excès ce type de sonnet, connu sans doute de tous les pétrarquistes, mais familier surtout à Sasso et à Philoxeno, qui consiste à faire tomber la pièce ou sur une énumération de mots (t. I, p. 258) :

> A telle passion ont mon ame asservie
> La Peur, le Desespoir, l'Esperance, la Mort ;

ou sur deux énumérations parallèles (t. I, p. 256):

> et en vous ont pour place
> L'arc, les feux et les traits, l'aile trousse et bandeau
> Le sourci, le cœur, l'œil, le poil, le sein, la face.

Quand il eut applaudi à ces *concetti*, le public français était prêt à admirer l'œuvre où la préciosité allait déployer toutes ses gentillesses.

III

LE TRIOMPHE DE LA PRÉCIOSITÉ EN FRANCE : PHILIPPE DESPORTES

L'œuvre de Philippe Desportes parut pour la première fois en 1573 [1], et obtint un tel succès qu'il s'en

---

[1] *Les premieres œuvres de Philippe Des Portes*. Au Roy de Pologne. A Paris, pour Robert le Mangnier. M.D.LXXIII. — Réimpression en 1575 et en 1576. Autre édition en 1576 à Annecy, chez Iacques Bertrand : une contrefaçon sans doute.

fit bientôt une deuxième, puis une troisième édition. En 1577, elle parut pour la quatrième fois, « revue, corrigée et augmentée », et même considérablement augmentée : car pour signaler seulement le nombre des sonnets, de 185 il passait à 254[1]. Ainsi accrue, elle se réimprima trois fois en quatre ans. En 1583, dix ans après sa première apparition, l'auteur en donnait une nouvelle édition, la huitième, singulièrement augmentée : car, pour signaler encore seulement le nombre des sonnets, il passait de 254 à 432 ; un livre nouveau de pièces érotiques, intitulé *Dernieres Amours*, et auquel les éditions suivantes devaient donner le titre d'*Amours de Cléonice*, n'en contenait pas moins de 89[2]. Si après cette édition les lecteurs virent se tarir la veine de Desportes, elle ne marqua pas la fin de sa vogue : jusqu'à sa mort, survenue en 1606, ses œuvres, sans plus s'augmenter sauf des fameux *Psaumes*, continuèrent à se réimprimer en moyenne une fois par an ; quand une année n'apportait pas une édition nouvelle, l'année sui-

---

[1] *Les premieres œuvres de Philippe Des Portes.* Au Roy de France et de Polongne. Reveues, corrigees et augmentees pour la quatrieme impression. A Paris, par Mamert Patisson, au logis de Robert Estienne. M.D.LXXVII. Réimpression en 1578, 1579, 1581.

[2] *Les premieres œuvres de Philippe Des Portes....* Reveues, corrigees et augmentees outre les precedentes impressions. A Paris, par Mamert Patisson, au logis de Robert Estienne. M.D.LXXXIII.

vante, par compensation, en apportait deux. Je ne sais si aucun poète français eut au XVIe siècle un pareil succès de librairie.

Je n'apprendrai rien à personne en ajoutant qu'aucun non plus ne s'abreuva plus habituellement, ni plus indiscrètement, aux sources italiennes. Tout compte fait, Ronsard et ses amis doivent à l'antiquité plus qu'à l'Italie. L'inspiration de Desportes fut, au contraire, presque toute italienne, et l'on sait que son imitation ressembla souvent à un esclavage.

Déjà parmi ses contemporains il se trouva des personnes qui s'en étonnèrent, et nous connaissons au moins deux tentatives qui furent faites de son temps pour reconnaître le nombre de ses plagiats.

En 1604, un anonyme publia à Lyon, chez Jacques Roussin, un curieux opuscule sous ce titre : *Les Rencontres des Muses de France et d'Italie.* Dans sa dédicace à la Reine il se posait ironiquement cette question : « quand on connoît la différence des esprits », comment peut-on expliquer que plusieurs écrivains « à l'insu l'un de l'autre » aient pu décrire « les mêmes choses et le plus souvent avec semblables paroles » ? Et le bon pince-sans-rire ne voyait qu'une solution : admettre que ces écrivains avaient été « conduits du même génie, poussés d'un même enthousiasme ». Puis il racontait que ce problème s'était offert à son attention quand il avait découvert des rencontres singulières entre de « fameux poètes italiens » et « un cygne français ». Ce cygne était Desportes, dont quarante-trois pièces étaient ensuite publiées en

regard de leurs originaux italiens. Seulement, le lecteur des *Rencontres* ne trouvait pas sous chaque pièce italienne le nom de son auteur ; il devait se contenter de cette indication générale : « les sonnets français sont de M. D. P., les italiens d'Angelo di Costanzo, Antonio Tebaldeo ..» ; suivaient treize autres noms.

On montra, dit-on, le volume à Desportes. Il aurait affecté d'en rire : « Que ne m'a-t-il consulté ! » aurait-il ajouté ; « je lui en aurais signalé bien d'autres. » Mais il se garda d'en signaler d'autres.

A peu près à la même date, un autre érudit faisait lui aussi ses *Rencontres des Muses de France et d'Italie*, pour son propre agrément, si ce n'était pas pour celui du public. La Bibliothèque municipale de Lyon possède, en effet, un exemplaire de Desportes (édition de 1593, à Lyon), découvert par M. Hugues Vaganay, sur lequel une cinquantaine de notes manuscrites renvoient à des auteurs italiens [1]. Postérieures à 1602, puisqu'il est fait un renvoi à Marini, elles sont certainement des premières années du XVIIe siècle, l'écriture et l'orthographe en font foi. Si quelques-unes sont des erreurs formelles, si d'autres font des rapprochements sans intérêt, si beaucoup, qui sont exactes, font pour nous double em-

---

[1] Catalogue de la Bibliothèque de Lyon, N° 800, 728. – Voir Joseph Vianey, *Une rencontre des Muses de France et d'Italie demeurée inédite* dans la *Revue d'histoire littéraire de la France*, numéro de janvier-mars 1906.

ploi avec les indications données par les *Rencontres* de 1604, si par conséquent ce volume n'a pas permis d'ajouter un grand nombre de numéros à la liste déjà dressée des imitations de Desportes, il a du moins ce grand intérêt de nous prouver que l'auteur des *Rencontres* ne fut point le seul contemporain du poète qui ait essayé de dénicher ses modèles, ayant été plus ou moins choqué par sa manière de composer.

Cette façon cavalière d'entendre l'invention a bien davantage scandalisé la critique contemporaine, et notre geai s'est vu de nos jours arracher plus d'une plume: d'abord par M. Torraca, qui a fait le compte exact de ses dettes envers Sannazar; puis par M. Flamini, qui a signalé un grand nombre de ses emprunts et parfaitement bien défini le caractère de son goût; puis par d'autres chercheurs[1].

---

[1] Torraca, *Gl' imitatori stranieri di Jacopo Sannazaro*; Roma, Loescher, 1888. — Flamini, *Studi di Storia Letteraria italiana e straniera*; Livorno, 1895, p. 346-368. — H. Vaganay et J. Vianey, *Un modèle non signalé encore de Desportes : Pamphilo Sasso* dans la *Revue d'histoire littéraire de la France*, numéro d'avril-juin 1903. — Dans l'article de J Vianey cité à la note précédente on trouvera une longue liste d'imitations non encore signalées de Desportes. — Kastner, *Desportes et Angelo di Costanzo* dans la *Revue d'histoire littéraire*, numéro de janvier 1908 : cette note n'apporte du neuf que pour trois sonnets.

*
* *

Après les recherches dont Desportes a été l'objet, on peut aujourd'hui très bien se rendre compte des livres qui avaient ses préférences et de la façon dont il les utilisait.

Son goût ne varia pas: car jamais il ne cessa d'aimer le joli, le mièvre, l'alambiqué, le recherché, l'emphatique, bref tout ce que la poésie courtisanesque de l'Italie avait aimé à la fin du siècle précédent, tout ce qu'elle s'était depuis quelques années remise à aimer; seulement, si ses prédilections allèrent toujours aux poètes précieux, il n'eut pas toujours les mêmes modèles.

Pendant la première partie de son assez courte carrière, c'est-à-dire pendant qu'il composait les pièces qui figurent dans ses éditions de 1573 et de 1577, — l'une et l'autre plusieurs fois réimprimées, — il chercha surtout son inspiration dans trois volumes.

D'abord dans les *Rime* de Pamphilo Sasso.

Traduction de Sasso, le sonnet où Desportes fait l'histoire de ses métamorphoses : il conte qu'il fut d'abord un cerf qui portait au flanc une flèche sanglante, puis un cygne qui présageait sa mort, puis une fleur languissante et penchée ; maintenant il est salamandre et vit dans la flamme : mais il espère être bientôt changé en voix pour dire incessamment

les beautés de sa dame. (*Diane*, I, XXXIV ; Sasso, Ciascun che siegue, éd. de 1503, d, VIII, recto [1].) — Traduction de Sasso, le sonnet où il s'afflige de ne pouvoir faire aucun geste, sans qu'Amour l'assiste, ni aller en aucun lieu sans qu'Amour l'accompagne. (*Diane*, II, III ; Sasso, S'io sedo a l'umbra, a, II, verso.) — Traduction de Sasso, le sonnet où il demande à Amour son état civil et apprend que le jeune dieu naquit au printemps, fut enfanté par une puissante ardeur, a son domicile dans un jeune cœur, fut nourri par une jeune beauté, se repaît d'une belle lumière et renaît de ses propres cendres [2]. (*Diane*, I, XXXVII ; Sasso, Quando nascesti Amor ? a, II, verso.) — Traduction médiocre de Sasso, le sonnet où il conte qu'au jour de sa naissance Amour lui lança un trait envenimé, puis, s'adressant à la crainte et à la tristesse, leur dit : « je vous le recommande ; soyez toujours avec lui. » (*Diane*, I, IV ; Sasso, Amor stava con l'arco, c, VII, r cto.) — Traduction de Sasso, le sonnet où, s'étant plaint que le joug d'Amour soit si doux les premiers jours et devienne bientôt si lourd, il ajoute :

---

[1] Pour Desportes, je renvoie aux chiffres de l'édition d'Alfred Michiels, Paris, Delahays, 1858, qui fait partie de la *Bibliothèque Gauloise*.

[2] Même sujet chez Buchanan : *Quis puer ales ?*

Venus est une rose espanie au soleil,
Qui contente les yeux de son beau teint vermeil,
Mais qui cache un aspic sous son plaisant feuillage.

(*Diane*, I, XLVIII.)

Venere e come una purpurea rosa
Sotto a la quale un crudo aspe dimora :
For rosa e bianca, e dentro e venenosa.

(Sasso, Nel principio d'Amor, a, III, recto.)

Traduction un peu libre de Sasso, le fameux sonnet auquel Passerat fit une réponse et où Desportes menace la cour de se rendre ermite : il se paîtra d'ennui, boira ses larmes, s'éclairera au feu de son cœur ; un long habit gris lui couvrira le corps ; il prendra l'espoir comme bâton et fera sa prière devant le portrait d'Amour et celui de sa dame. (*Diane*, II, VIII ; Sasso, D'herba mi pasco, c, I, verso[1].) — Imitation de Sasso, le sonnet où il se compare au pauvre malade arrêté en sa couche (*Diane*, I, LXIV ; Sasso, Come lo infirmo che nel letto jace, b, IIII, verso), et si le sonnet où il décrit un doux songe n'est pas traduit de Sasso, Sasso en a du moins fourni le sujet et le premier vers :

O songe heureux et doux ! où fuis-tu si soudain ?

(*Diane*, I, XLIV.)

O dolce sonno, oime perche fuggi tu ?

(Sasso, d, I, recto.)

---

[1] Voir aussi le *strambotto* 47 de Sasso : sono eremita de la vita austera. Desportes, d'ailleurs, n'a pas connu ce *strambotto*.

Les *Rime* de Tebaldeo furent pour Desportes une mine plus féconde encore que celles de Sasso. Seulement, il est à noter que les sonnets empruntés par lui à Sasso sont tous, sauf deux, dans les *Amours de Diane*, et que les sonnets empruntés à Tebaldeo sont, pour la plupart, dans les *Amours d'Hippolyte*, publiés en même temps, mais très probablement postérieurs par la composition : il n'a donc été l'élève de Tebaldeo qu'après avoir été celui de Sasso.

D'après Tebaldeo, — et ces imitations mériteraient le plus souvent d'être qualifiées de traductions, — Desportes se plaint qu'Amour lui ait décoché tant de traits qu'il peut lui servir maintenant de carquois (*Diane*, II, XII ; Tebaldeo, LV). — D'après Tebaldeo, il se console d'être tué par Amour à la pensée que sa mort coûtera au dieu un millier de flèches (*Hippolyte*, X ; Teb., CLXVI). — D'après Tebaldeo, il rabat l'orgueil d'Amour en faisant observer qu'une dame, et non Amour, a triomphé de lui, et que s'il obéit au dieu, c'est seulement par complaisance pour la dame (*Hip.*, XIII ; Teb., CXXII). — D'après Tebaldeo, il s'étonne que la dame consulte follement un miroir : pour bien se connaître, elle devrait se mirer dans les yeux de son amant (*Hip.*, XVIII ; Teb., XXXVI). — D'après Tebaldeo, après s'être plaint d'être brûlé par un soleil qui éclaire et chauffe les autres, il se console en songeant que celui-là meurt honorablement qui meurt pour le bien public (*Hip.*, *Fantaisie*, p. 128 ; Teb., XLVIII). — D'après Tebaldeo, il décrit les vains efforts de ses pleurs ruisselants pour éteindre l'étin-

celle d'un bel œil et ceux de ses brûlants soupirs pour échauffer une main de neige (*Hip.*, xxxii ; Teb., cxviii). — D'après Tebaldeo, il conte qu'étant au bal avec sa dame il l'a reconnue au passage sans même l'avoir vue et explique comment, d'ailleurs, il n'aurait pu la voir (*Hip.*, lxiii ; Teb., xciv). — D'après Tebaldeo, il reproche à son lit, inventé pour le repos, de lui être un instrument de torture (*Diane*, I, vii ; Teb , xv), — et ailleurs il bénit, au contraire, la passion qui le tourmente (*Diane*, I, lv ; Teb , xxxv). — D'après Tebaldeo, il s'indigne qu'Amour, Fortune, tous les éléments soient ligués contre lui, et, en remerciant le songe qui est sa seule consolation, il s'afflige de la brièveté de ses faveurs (*Diane*, II, vii ; Teb., xxiv). — Et ayant tant de fois accusé sa folie d'après Tebaldeo, c'est d'après lui qu'il vante enfin sa prudence quand il a repris sa liberté : que sa dame adoucisse ses yeux et frise ses cheveux, elle dresse en vain ses filets, il ne s'y laissera plus prendre ; l'expérience l'a instruit ; s'il a jamais la sottise de donner de nouveau dans le piège, il ne veut ni pitié, ni pardon,

Car la seconde erreur n'est pas digne d'excuse.

(*Div. Amours*, xxviii.)

Che al secondo fallir scusa non vale.

(Tebaldeo, cclxii[1].)

---

[1] Comparer encore *Diane*, II, xi et Tebaldeo, cxiv ; *Hip.*, ii et Teb., v ; *Div. Amours*, iv et Teb., ccxi ; *Div. Amours*, xx (tercets) et Teb., cii (tercets).

En même temps qu'il imitait ainsi — et l'on peut dire : qu'il copiait — deux des poètes qui avaient le mieux incarné l'esprit précieux à la fin du xve siècle, Desportes s'inspirait souvent de poètes plus modernes en qui il reconnaissait la manière de son cher Sasso et de son cher Tebaldeo.

Jusqu'en 1579, c'est-à-dire jusqu'à leur deuxième réimpression, il ne paraît pas avoir connu les *Fiori* de Ruscelli (1558), ni, par conséquent, avoir soupçonné la valeur de l'œuvre d'Angelo di Costanzo. On est étonné que les premières éditions d'un recueil de cette importance aient échappé à un homme aussi bien renseigné sur les choses italiennes et qu'il ait attendu pour savoir la place occupée par Costanzo dans la poésie italienne de son temps que celui-ci fût célèbre depuis vingt et un ans. Mais le fait ne semble pas douteux : aucun des sonnets de Costanzo qui figurent pour la première fois dans les *Fiori* n'a été imité par Desportes avant son édition de 1583 ; en revanche, tous les sonnets de Costanzo que Desportes a imités avant cette édition figurent dans des anthologies antérieures aux *Fiori*.

Si dans la première partie de sa carrière Desportes n'a point utilisé les *Fiori* de Ruscelli, il a puisé du moins abondamment dans ces *Rime scelte* publiées en 1563 par Giolito de Ferrari et dont je disais plus haut que le second volume est un vrai recueil de rimes précieuses. Avec les *Rime* de Sasso et celles de Tebaldeo, ce recueil de *Rime scelte* a été le livre de chevet de Desportes pendant plusieurs années.

Il y a pris à Coppetta ce sonnet, impayable de drôlerie, où il se plaint que son cœur soit un rocher battu par l'onde de l'orgueil, une enclume frappée par le marteau de la passion, une tour exposée au vent d'une volonté inconstante, un or jeté au feu d'un courroux dévorant (*Diane*, I, LXIII; *il Secondo volume delle Rime scelte*, édition de 1565, p. 587). — Il y a pris à Ragnina (*Hip.*, LI, *il Sec. vol.*, p. 587) ce sonnet, qu'on dirait de Sasso, où, après avoir constaté que la goutte d'eau creuse les marbres, que le sang du lion force le diamant, que la flamme brise la pierre, que le vent déracine les chênes, il s'attriste de ne pouvoir amollir la cruauté de sa dame,

Par *ses* pleurs, par *son* sang, *ses* soupirs et *sa* flamme.

Il y a pris à Vincentio Memmi ce mirifique éloge d'une paire d'yeux qui guident l'âme, purgent l'esprit, fournissent Amour de flèches, font de l'année un printemps perpétuel, vrai soleil autour duquel le poète se brûle pour renaître comme le phœnix (*Diane*, II, XV; *il Sec. vol.*, p. 624). — Il y a pris à Terminio le sonnet où il compare la constance de son cœur à ces monuments qui survivent au pillage du soldat furieux forçant une ville assiégée (*Hip.*, LXXIII; *il Sec. vol.*, p. 29). — Il y a pris à Ammirato cette fière protestation que jamais l'effort du temps ne vaincra la Foy qui a choisi sa poitrine pour temple (*Diane*, II, LXIII; *il Primo vol.*, p. 310), et il y a pris textuellement à Costanzo ce singulier massacre de pensers au maillot qui, faisant du poète un tueur d'innocents, en fait

un nouvel Hérode (*Hip.*, LXXIX, *il Pr vol.*, p. 575). — Mais comment énumérer tout ce qu'il y a pris?

Il ne faudrait pas croire que les *Rime* de Sasso, les *Rime* de Tebaldeo et les *Rime scelte* de 1563 aient été jusqu'en 1577 les sources exclusives de Desportes. Pendant une dizaine d'années, ces ouvrages ne quittent point sa table de travail; mais il en a d'autres, et s'il les ouvre beaucoup plus rarement, s'il les parcourt d'un œil plus distrait, il sait bien y découvrir à l'occasion quelque chef-d'œuvre de subtilité ou d'hyperbole.

Un jour, par exemple, il feuillette les œuvres de Séraphin, — poète avec lequel il entretient d'ailleurs un commerce plutôt rare, probablement parce qu'il le méprise un peu [1], — et à sa suite il compare sa dame à l'Hydre de Lerne: comme l'Hydre a sept chefs, cette cruelle dame a, en effet, sept moyens pour vaincre les hommes et les Dieux: le teint, le front, la main, la parole, les yeux, le sein, les cheveux; malheureusement le feu vint à bout de l'Hydre antique et l'Hydre moderne se nourrit du feu de son amant.

Un autre jour, il feuillette le recueil des *Rime* de divers nobles poètes toscans publiés en 1565 par Atanagi, et à la suite de Giustiniano il demande successivement à ses yeux, à son oreille, à ses pieds,

---

[1] Il ne doit que trois pièces à Séraphin: *Diane*, I, LXVII; II, V; *Hip.*, XXI. Séraphin, édition Menghini, sonnets XV, XXXIX, XIV.

à son cœur les raisons de leur conduite ; les yeux, l'oreille, les pieds, le cœur répondent, et chaque réponse est un délicat hommage rendu à une belle dame (*Diane*, II, *Dialogue*, p. 106; Atanagi, t. II, p. 126). — Il reprend un autre jour le même recueil et à la suite de Veniero il cite sa rebelle devant le tribunal d'Amour, l'accuse de vol et de meurtre, produit son cœur comme témoin et se déclare prêt à accepter un accord avec elle (*Diane,* II, XVI ; Atanagi, t. II, p. 8)[1].

Un autre jour, il emprunte un beau serment d'amour au *Roland furieux*, où, du Bellay, Ronsard et Baïf ont déjà taillé l'étoffe de tant de sonnets (*Hip.*, XXV; *Furioso,* XLIV, 61).

D'autres fois, c'est aux *Rime diverse* de 1545 qu'il s'adresse, bien sûr qu'après y avoir si souvent puisé les chefs de la Pléiade y ont cependant laissé quelques pièces à glaner ; il s'empare avec joie de celles qu'ils ont dédaignées comme étant trop peu dans le goût bembiste et qui lui plaisent à lui-même parce qu'elles sont dans la manière de Tebaldeo : ainsi cette bouffonne comparaison que fait Mozarello d'une dame demeurant insensible devant un cœur qui brûle à l'empereur Néron qui chante devant l'incendie de Rome (*Hip.*, XXXVII ; *Rime* de 1545, p. 71).

---

[1] Comparer encore *Diane*, I, XXIX et Capilupi, Recueil d'Atanagi, t. I, p. 136.

*
* *

Pendant la deuxième partie de sa carrière, c'est-à-dire pendant qu'il composait les pièces qui parurent seulement dans son édition de 1583, Desportes ne manqua point de revenir de temps à autre aux volumes où il avait fait jusque là de si abondantes cueillettes: aux *Rime* de Sasso et de Tebaldeo, au second volume des *Rime scelte* et au recueil d'Atanagi[1]; mais il exploita alors surtout une nouvelle mine: les *Fiori* de Ruscelli, dont il n'avait pas connu les deux premières éditions et qui réimprimés en 1579 parvinrent à ce moment jusqu'à lui.

Il se jeta avidement sur ce recueil plein pour lui de nouveautés. Il y prit quelques pièces à Veniero, à Amalteo, à Remigio Fiorentino, à Tomitano, à Tansillo[2]. Il en prit un grand nombre à Angelo di Costanzo qui devint désormais le principal de ses modèles.

---

[1] *Cléonice*, XXII ; Sasso, *Che bisogna portar*, b, I, recto. — *Id.*, LXII ; Tebaldeo, XCIX. — *Id.*, LXV ; Rinaldo Corso, *Viver pien di desio*, Atanagi, I, p. 180. — *Id.*, LXXXVI ; Corso, *O d'amor*, *Ibid.*, p. 180. — *Id.*, LXXXI ; Ragnina, *Afflitto cor, il sec. vol.*, p. 586. — *Id.*, LXXXV ; Britonio, *Ibid.*, p. 494. — *Div. Amours*, XXVI ; Ragnina, *Deh come*, *Ibid.*, p. 580.

[2] *Cléonice*, XXXVI ; Veniero, *Fiori*, p. 185, 2. — *Id.*, XLVII ; Amalteo, *Ibid.*, p. 306, 1. — *Id.*, L ; Veniero, *Ibid.*, p. 180.—

Quand il s'avoue incapable de faire un portrait ressemblant de sa dame (*Cléonice*, XVII et XIX) ; quand il prévoit que sa dame et lui seront également damnés : lui, pour avoir été idolâtre, elle, pour avoir été meurtrière (*Diane*, II, XLVIII) ; quand il déclare qu'il n'a point le courage de brûler son œuvre où le beau nom de sa dame est mille fois écrit, quand il veut que cette œuvre vive pour qu'elle fasse vivre l'honneur de la dame, content d'être brûlé lui-même (*Cléonice*, LXIII) : c'est Costanzo qu'il traduit ou qu'il imite. De Costanzo est la comparaison du poète au valeureux Persée ; de Costanzo, celle des violences d'Amour à la Tyrannie des Triumvirs ; de Costanzo, celle de la dame à une comète aux longs cheveux qui annonce la mort des rois et au Danube qui désole le Pont-Euxin (*Hip.*, XLI, LVI, LXXII ; *Cléonice*, XXXV). De Costanzo est le sonnet VI de *Cléonice*, et le XXVIIe, et le LIVe et le LVIIIe ; de lui, une partie du XIe et une partie du XLe ; de lui, tout le XLIe, modèle de subtilité : le poète part, mais en quittant sa dame, c'est lui-même, ce n'est pas elle qu'il quitte ; car la dame garde le cœur du voyageur et le voyageur emporte le portrait de la dame ; encore est-il à craindre que ce cœur ne soit maltraité, peut-être chassé par sa dépo-

---

Id., LXVII ; Remigio Fiorentino, *Ibid.*, p. 549, 2. — *Id.*, LXXX ; Tomitano, *Ibid.*, p. 120, 1. — *Id.*, XLVIII et *Hippolyte*, LXXI ; Tansillo, *Fiori*, p. 473, 2, p. 488, 1.

sitaire, et que ce portrait n'entretienne la douleur de son propriétaire, au lieu de la calmer[1].

En même temps que les *Fiori* révélaient à Desportes la valeur de Costanzo, il découvrait, — et sans doute aussi par les *Fiori*, — Bernardo Tasso, un Costanzo de moindre imagination, mais de meilleur goût, et Berardino Rota, un Costanzo plus ému, mais beaucoup plus emphatique. Tous les deux lui plurent assez pour qu'il eût la curiosité de rechercher leurs œuvres complètes. Celles de Tasso avaient été éditées plusieurs fois; Rota avait donné des siennes en 1572 une édition très soignée. Chez l'un et chez l'autre, Desportes pilla quelques sonnets[2], dont, sans doute, aucun ne parut plus merveilleux à la cour de Henri III que celui où Cléonice est invitée à imiter la reine de Carie buvant les cendres de son mari :

Beuvez le peu de Cendre en quoy je suis changé.
La soif de me tuer s'éteindra dans vostre ame

---

[1] *Diane*, II, XLVIII ; II, LXVIII ; *Hippolyte*, XLI, LVI, LXXII ; *Cléonice*, VI, XI, XVII, XIX, XXVII, XXXV, XL, XLI, LIV, LVIII, LXIII. — Angelo di Costanzo, *Fiori*, p. 21, 2 ; p. 16, 2 ; p. 39, 2 ; p. 38, 2; p. 30, 1 ; p. 44, 2 ; p. 17, 1 ; p. 23, 2 ; p. 34, 1 ; p. 42, 1 et p. 48, 1 ; p. 26, 2; p. 36, 1 ; p. 47, 2 ; p. 34, 2 ; p. 20, 2.

[2] *Diane*, II, p. 101, *Stances* ; B. Tasso, II, CXLV. — *Cléonice*, VIII ; Tasso, I, CXVII. — *Cléonice*, LXIX; Tasso dans les *Fiori*, p. 172, 2. — *Cléonice*, XCIV ; Tasso, dans les *Fiori*, p. 175, 1.

Diane II, LIII; Rota, éd. de 1572, p. 2. — *Cléonice*, LIII ; Rota, *ibid.*, p. 9. — *Cléonice*, LXXV ; Rota, *ibid.*, p. 40. — *Hippolyte*, LXXXI ; Rota dans les *Fiori*, p. 103, 1.

Et ma cendre, qui couve une éternelle flame,
Fera que vos glaçons se fondront tout soudain.

Mais ce qui plus rendroit ma douleur consolée
Seroit de me voir clos dans un tel mausolee.
Fut-il donc monument si beau que vostre sain?

(*Cléonice*, LIII.)

Voi anco il cener mio bever devete.

Cosi spegner vedrem (ne cio fia poco)
La sete di mia morte, e'l giel che stretto
Vi tene il cor, sentir parte del foco.

Alta ventura in parte haver ricetto
Cara e bramata : ò fortunato loco,
Qual piu bel Mausoleo del vostro petto?

(Rota, éd. de 1572, p. 9.)

* * *

En énumérant et en classant, comme nous venons de le faire, les sources de Desportes, nous pensons avoir fait bien comprendre à quelle école il appartient et par cela même avoir donné la principale cause de son grand succès: dans son œuvre se trouvait condensé ce qu'avaient produit de plus intéressant les pétrarquistes italiens qui avaient eu, non pas certes le plus de goût, ni le plus de sincérité, mais l'esprit le plus subtil et l'imagination la plus fantasque. Toutes ces fusées enchantèrent le lecteur français qui n'était pas habitué à une telle fête. Sainct-

Gelays et Maurice Scève, plus récemment Magny et Belleau lui avaient bien offert des pièces de ce genre: mais Scève manquait de clarté au point d'être illisible, Sainct-Gelays avait un bagage bien mince, chez Magny et chez Belleau le feu d'artifice avait des parties médiocres et des interruptions : au contraire chez Desportes il était éblouissant et il était continuel.

Quelques lecteurs surent reconnaître bien vite, — j'en ai donné la preuve, — que Desportes s'était trop souvent composé son beau plumage avec les dépouilles d'autrui. Mais on lui sut plus de gré d'avoir fait passer dans notre langue les meilleures conceptions de Tebaldeo et de Costanzo qu'on ne songea à lui reprocher sa servilité.

Il ne faut point, d'ailleurs, exagérer cette servilité. Sur environ 430 sonnets que Desportes a composés, — pour parler encore seulement des sonnets, — on a pu en restituer aux Italiens une centaine, mais pas davantage. Il est très douteux, après tant de recherches d'érudits bien informés, qu'on leur en restitue désormais un grand nombre ; et il faut ajouter que dans les pièces empruntées tout n'est pas traduit.

Desportes ne doit donc probablement qu'à lui-même au moins le tiers, peut-être les trois quarts de ses sonnets. Sans doute, c'est encore beaucoup trop qu'on puisse l'accuser d'en avoir dérobé plus d'un quart. Sans doute, dans ceux qui constituent sa propriété, on trouvera malaisément une pensée ou une image qui paraisse bien originale quand on connaît les lyriques italiens du XVIe siècle. Mais enfin l'auteur

des *Amours de Diane* et des *Amours de Cléonice* n'est pas un simple plagiaire : sans accroître le nombre des thèmes pétrarquistes, sans en modifier jamais essentiellement le caractère, il les développe ou les combine d'une façon un peu nouvelle plus souvent qu'on ne croit.

Il a, quoiqu'on en dise, une manière personnelle, et dont il sait transporter jusque dans ses traductions les qualités aimables, comme les défauts qui en sont la rançon.

Parmi ces défauts, je ne compte point ceux qui ont pour seule origine la difficulté d'attraper la rime ou de remplir la mesure dans une pièce traduite : périphrases occupant la place des mots propres, enfilades de synonymes, amas de redites, développements interrompus par des traits qu'on est bien étonné de voir arriver là, conclusions qui manquent de logique. De toutes ces fautes, Desportes offre un trop grand nombre d'exemples, mais du moins ne les a-t-il pas recherchées pour elles-mêmes : la preuve en est qu'elles deviennent plus rares à mesure que l'imitation devient moins servile.

Au contraire, il est chez Desportes des défauts qu'on ne peut pas expliquer par les difficultés de la traduction et qui ne peuvent pas avoir d'autre source qu'un besoin de son esprit. Ils se ramènent tous à une poursuite excessive de la clarté. Desportes semble toujours avoir peur de n'être pas compris. Il rétablit tous les sous-entendus et dissipe jusqu'aux moindres apparences d'équivoque Il spécifie, distin-

gue, classe Il accumule ces verbes semi-auxiliaires (à prendre le mot dans un sens large) qui ajoutent à la pensée une précision un peu inutile :

*Il ne faut avoir peur qu'*un seul soupir en sorte...
Si quelque heureux plaisir *se veut* avanturer...
Il esprouve a son dam *qu'*il se faut retirer...
Tous pensers gracieux *il* en *a sceu* bannir[1].

Il décompose, décompose, décompose, si bien qu'entre ses mains chaque mot se vide de tout son contenu et qu'un seul vers d'Arioste

O me fortuna in alto o in basso ruote

peut s'allonger au point de remplir un quatrain entier, puis de déborder sur le tercet suivant :

Que ma fortune soit deçà delà poussée
Bien haute aucunes fois, quelquefois bassement;
Que mon nom glorieux vive éternellement,
Ou que du tans vainqueur soit ma gloire effacée :

Jeune ou viel, pres ou loin, contant ou malheureux,...

A cet écrivain il faut de la lumière et encore de la lumière. Lit-il chez Girolamo Mutio : « L'horrible aspect de ces âpres montagnes me fait songer à la grandeur de mon martire; s'il m'arrive de contempler leurs eaux abondantes, de larges sources jaillis-

[1] *Cléonice*, XLVIII.

sent de mes yeux ; chez elles les vents sont toujours prêts à souffler et en moi ne cessent jamais les soupirs ; etc.[1] » Il a peur que vous n'entendiez pas que le poète a voulu dire: « dans le paysage qui m'entoure tout me rappelle mon amour », et, se défiant de votre intelligence, il commence par vous donner l'idée générale de la pièce:

Or' que bien loin de vous je languys soucieux,
Fuyant tout entretien, je pense à mon martire,
Et ne scauroy rien voir, quelque part que je tire,
Qui ne blesse aussitost mon esprit par mes yeux.

Voilà, évidemment, une lanterne bien allumée, mais voilà un début devenu bien languissant. Peut-être pardonnerez-vous à Desportes d'avoir gâté ainsi le commencement du sonnet de Mutio en considération du tercet final dont il l'a si poétiquement enrichi:

Et le feuillage sec dont la terre est couverte
Semble à mon esperance, en autre temps si verte,
Mais qui, seche a present, sert de joüet au vant [2].

Je suis le premier à déplorer que par cette recherche incessante du maximum de clarté Desportes ait souvent énervé ses modèles, qu'il ait trop bien mérité d'être qualifié par Gérusez d'« écrivain lymphatique », et qu'il ait fourni à Malherbe, son impitoyable

---

[1] *Il sec. vol.*, p. 379.
[2] *Diane*, II, XLII.

commentateur, trop d'occasions de mettre en marge de ses vers le mot « bourre ». Mais, en revanche, on m'accordera, sans doute, que cette limpidité de style fut une grande nouveauté en un temps où Ronsard avait habitué le public à un art fort laborieux et qu'elle est une qualité réelle dans des poésies où les conceptions sont très recherchées. Que des pensées si alambiquées aient été rendues dans une langue si transparente, voilà ce qui a émerveillé les contemporains de Desportes, et voilà ce qui mérite aujourd'hui encore de faire, sinon notre admiration, du moins notre étonnement.

*
* *

Pour un poète dont le style a comme caractère principal une aimable facilité, le sonnet est un cadre gênant. Desportes devait donc se sentir plus à l'aise dans des formes moins rigides et moins exiguës. C'est bien en effet ce qui arriva. Aussi le meilleur de son œuvre érotique est-il constitué par des pièces qui ne sont pas des sonnets.

Elles sont assez nombreuses. Ce sont d'abord de longues plaintes ou complaintes, quelquefois intitulées tout simplement Stances. Ce sont ensuite des chansons légères Ce sont enfin des élégies en alexandrins à rimes plates. Dans le premier livre des *Amours de Diane*, plaintes et chansons sont groupées ensem-

ble tout à la fin, après les sonnets, suivant la mode des quattrocentistes. Dans le deuxième livre des *Amours de Diane*, dans les *Amours d'Hippolyte*, dans les *Amours de Cléonice*, dans les *Diverses Amours*, plaintes et chansons sont mêlées aux sonnets, comme chez Pétrarque et Bembo. Quelques-unes des élégies en alexandrins à rimes plates font aussi partie des livres cités : mais la plupart sont réunies dans deux livres distincts sous le titre d'*Élégies*.

Dans cette partie de son œuvre, Desportes resta tributaire de l'Italie, mais il le fut avec plus d'indépendance.

S'il abandonna assez souvent le sonnet pour les longues stances en alexandrins, ce fut sans doute parce que dans la deuxième moitié du XVIe siècle, l'Italie, comme nous l'avons dit, avait commencé à se lasser un peu du sonnet et s'était engouée des élégies en octaves qu'elle intitulait *stanze* [1]. Seulement,

---

[1] Le discrédit du sonnet et la vogue de la stance en France à la fin du XVIe siècle sont constatés dans un *Sommaire Discours de la poésie*, écrit anonyme et inédit, cité per M. G. Allais (*Malherbe et la poésie française à la fin du* XVIe *siècle*, Paris, Thorin, 1891, p. 250) : « Du temps de Ronsard et du feu roi Henri III, dernier décédé, il [le sonnet] était familier et commun ; mais, à cette heure, on en fait rarement. Les stances, invention (selon mon opinion) de Du Perron ou de Bertaut, l'ont éteint, s'il est permis de dire ainsi, et lui ont ôté ce lustre et cette beauté éclatante qui le faisait estimer il n'y a que vingt ans... La stance est infiniment aimée des poètes de ce temps,

il ne copia pas la stance italienne; il se conforma à la tradition qu'avaient suivie jusque là nos pétrarquistes et qui était de sauver l'originalité de notre versification; il ne voyait aucun inconvénient à plagier les idées, mais il se faisait scrupule de plagier les mètres.

Pas une seule fois il ne conserva donc l'octave italienne telle quelle: un sixain sur deux rimes trois fois alternées, suivi d'un distique à rimes plates (ABAB ABCC). Il commença bien par donner comme équivalent à la *stanza* une soi-disant strophe de huit vers, mais ce fut du moins en changeant la disposition des rimes : son octave se composa de deux quatrains à rimes croisées, les rimes du deuxième quatrain n'étant plus celles du premier (ABAB CDCD). Telle fut la strophe qu'il adopta tout au début de sa carrière dans son *Imitation de la complainte de Bradamante au chant* XXXII *de l'Arioste*, pièce publiée en 1572, un an avant ses *Premieres Œuvres*, dans une plaquette qui contenait des imitations de l'Arioste par divers poètes français[1] :

---

qui l'ont élevée à ce point d'honneur où elle est. » M. Allais proteste, avec raison, contre l'erreur que commet l'auteur du *Discours* quand il attribue l'invention de la stance à du Perron et à Bertaut.

[1] *Imitations de quelques chants de l'Arioste par divers poetes françois nommez en la quatrieme page suyvante*, a Paris, pour Lucas Breyer, M. D. LXXII.

Doncques sera-t-il vray qu'il faille que je suive
Une, hélas ! qui me fuit et se cache de moy ?
Doncques sera-t-il vray qu'il faille que je vive
Tousjours desesperé sous l'amoureuse loy ?
Souffriray je tousjours l'orgueil qui me maistrise
Riant lorsque mon œil plus de larmes espand ?
Me faut-il estimer celle qui me desprise ?
Me faut-il reclamer celle qui ne m'entand ?

L'année suivante, en 1573, la première complainte qui figurait après les sonnets, au premier livre des *Amours de Diane*, était écrite dans le même mètre :

Depuis l'aube du jour, je n'ay point eu de cesse
De pleurer, de crier et de me tourmenter,
Maudissant l'inhumain qui jamais ne me laisse
Et semble que mon mal serve à la contenter.
Hélas ! je n'en sens point mon ame estre allegée ;
Les pleurs ne rendent point mon cœur plus dechargé ;
Ma fureur, par despit, s'en fait plus enragée,
Et plus cruel l'amour dans mon sang hebergé.

Cette strophe cependant, qu'était-elle au juste ? La juxtaposition artificielle de deux quatrains indépendants. Desportes ne tarda pas à s'en apercevoir, et il essaya bientôt deux autres formes.

Celle qui revint le plus souvent fut une strophe de six alexandrins, où les rimes avaient la disposition traditionnelle en France dans le sixain ; ce fut donc un distique à rimes plates suivi d'un quatrain à rimes embrassées (AABCCB) :

Amour, ame des cœurs, esprit des beaux esprits,
Je te conjure. enfant, par ta mère Cypris,
Par ton arc, par tes traits, par ta plus chere flame,
Par ces yeux où, si fier, tu siez en majesté,
Par les cris et les pleurs, fruits de ma loyauté,
De dire à ce depart un adieu à ma dame [1].

Cette strophe est très fréquente chez Desportes, et dès le premier livre des *Amours de Diane.* On peut dire qu'il en est le véritable créateur. Non pas qu'il l'ait imaginée. Mais c'est lui qui le premier en a fait un fréquent usage, et c'est son autorité qui l'a imposée aux poètes de sa génération. Elle avait l'avantage de n'offrir aucune difficulté nouvelle à qui avait l'habitude de composer des sonnets à la française, puisqu'il n'y avait point de différence entre cette stance et le sixain final du sonnet français. Et l'adoption de ce mètre comme équivalent de l'octave italienne avait l'heureux effet de mettre une parenté étroite entre trois formes importantes de notre lyrisme : le sonnet, la stance de six alexandrins, qui devenait chez nous la forme préférée du lyrisme oratoire, et la strophe de six vers de huit pieds (Mignonne, allons voir si la rose), qui restait la forme préférée du lyrisme gracieux.

En même temps qu'il donnait à l'octave italienne cette première substitution, Desportes lui en donnait une autre. Il s'était aperçu, en effet, que si cette

---

[1] *Diane,* I, p. 41.

octave offrait par la disposition des rimes une très forte cohésion, elle se décomposait souvent par le sens en deux quatrains indépendants, même chez l'Arioste : à quoi bon dès lors, pensa-t-il, conserver une strophe de huit vers quand on développait sa pensée comme si l'on avait à la verser dans deux strophes de quatre vers. Et il coupa l'octave en deux. Seulement il préféra aux rimes croisées (ABAB) les rimes embrassées (ABBA)[1].

Je ne veux pas dire par là que la strophe de quatre alexandrins n'existait pas avant Desportes, — et celui qui la créa (Ronsard, je crois) ne le fit probablement pas pour nous donner un équivalent de l'octave italienne. — Mais je veux dire : d'abord, que ce mètre, dont la fortune a été plus tard si belle, était fort rare chez nous avant Desportes et qu'il est devenu seulement avec lui un des mètres habituels de la grande élégie ; puis, que Desportes, lui, en l'employant, songeait expressément à la *stanza* des Italiens.

Avec quel bonheur il la mania, sans cependant en faire, comme Bertaut, son instrument favori, si l'on veut s'en rendre compte, on n'aura qu'à relire toute la pièce qui commence par ces quatre vers :

---

[1] Stances en quatrains à rimes embrassées : éd. Michiels, p. 60, 83, 101, 113, 128, 136, 159, 187, etc. — Stances en quatrains à rimes croisées : p. 125, 199. — En doubles quatrains à rimes croisées (ou fausses octaves), p. 97.

Quand je pense aux plaisirs qu'on reçoit en aimant
Et que le jeu d'amour est une vive flame,
Qui fait mouvoir l'esprit et qui réveille l'ame,
Rien ne me plaist si fort que l'estat d'un amant.

S'il fit des stances pour imiter les Italiens de son temps, Desportes, on le voit, ne fit donc pas, du moins, des stances à l'italienne : il choisit deux mètres très français. Créées avant lui, mais jusque là très peu usitées, il comprit et manifesta si bien la valeur de ces deux « stances » excellentes, qu'on doit le considérer comme celui qui en a vraiment enrichi notre versification. Et ce n'est pas là pour lui un mince titre de gloire.

Il ne fut pas moins français en choisissant le mètre de ses chansons et de ses élégies. Il écrivit des élégies probablement parce que dans les éditions de Tebaldeo, de Sasso, de Philoxeno et des autres quattrocentistes, les longues élégies en rimes tierces, intitulées *capitoli* ou *disperate*, occupaient presque autant de place que les sonnets. Et il composa probablement des chansons parce que la *canzone*, au milieu du XVIe siècle, avait pris en Italie une réelle vogue. Mais, pour les élégies, il préféra aux rimes tierces la forme de l'épître en alexandrins à rimes plates, déjà consacrée par l'exemple de Ronsard, et ce furent les meilleurs des mètres de Ronsard qu'il adopta d'ordinaire pour ses chansons : la strophe de six vers de huit pieds avec la disposition traditionnelle des rimes dans le sixain français, la strophe de quatre petits

vers, les strophes faisant alterner de grands et de petits vers d'une façon symétrique. Par exception seulement il se rapprocha des Italiens en choisissant des strophes composées d'un nombre impair de vers : par exemple, une strophe de cinq vers (*Cléonice*, ode finale) ou une strophe de neuf vers précédée d'une strophe de quatre (*Hippolyte*, p. 173).

*
* *

Dans ces chansons, ces stances et ces élégies, la pensée et l'expression sont moins indépendantes de l'Italie que le mètre, mais elles le sont beaucoup plus que dans les sonnets. Ce sont bien toujours un peu les mêmes thèmes, ce sont bien à peu près toujours les mêmes pointes et les mêmes images. Mais ici il n'y a presque pas de pièces entièrement prises aux Italiens[1]. Il y en a même très peu, à ma connaissance, auxquelles ils aient fourni des fragments d'une certaine longueur. Quand j'aurai dit que dans la longue pièce intitulée *Contre Amour* huit

---

[1] Signalons : *Diane*, I, p. 53, *Procez contre Amour au Siege de la Raison*, imité de Pétrarque ; — *Diane*, II, p. 83, *Songe*, imité de Sannazar, *Canzone*, XII ; et la célèbre élégie « O nuit, jalouse nuit, contre moy conjurée », imitée de l'Arioste.

strophes sont tirées des *Stanze* d'un inconnu[1], et que le début de la XVII[e] élégie du livre I[er] paraphrase le début des *stanze* d'Aluigi Gonzaga à la louange de sa dame[2], j'aurai signalé tout ce que Desportes, si je ne me suis pas trompé dans mes recherches, doit au recueil de *Stanze* publié par Dolce. Quand j'aurai ajouté qu'un long couplet de l'élégie XV est imité d'une complainte de Bradamante[3], j'aurai épuisé la liste des morceaux dont je puis enrichir l'état, précédemment dressé, des emprunts que Desportes a faits à l'Italie pour ses stances, ses chansons et ses élégies[4].

Parce qu'ici il s'est attaché avec bien moins de docilité aux pas de ses maîtres et parce qu'ici les cadres choisis se prêtaient bien mieux que le sonnet au développement des qualités de style qui lui étaient vraiment personnelles, Desportes y a donné tout le meilleur de son talent. Plusieurs de ses chansons

---

[1] *Diane*, I, p. 61. L'imitation commence à ce vers : « Amour, tyran cruel, monarque de martire ». Comparer : « Amor, tiranno accorto... », dans la *Prima Parte delle stanze di diversi illustri poeti* (Venise, Giolito, 1563, p. 76).

[2] *Prima Parte delle stanze...*, p. 455.

[3] L'imitation commence au vers : « A l'homme trop avare en aimant je ressemble ». Comparer : *Furioso*, XLV, 34-39.

[4] M. Augé-Chiquet vient de montrer qu'une *canzone* de Corfino, publiée en 1552 dans le recueil des poètes napolitains, a fourni à Desportes la partie des stances *De la Jalousie* que Corneille a imitée dans sa *Psyché*. Voir *Revue d'hist. litt. de la France*, n° de juillet 1908, p. 507.

légères peuvent être citées parmi les chefs-d'œuvre du genre ; car il est impossible de trouver des couplets qui marchent d'une allure plus légère et où les mots viennent s'arranger plus heureusement pour le sens comme pour l'harmonie. C'est la vivacité dans ce qu'elle a de plus gai, c'est la souplesse dans ce qu'elle a de plus gracieux. Même là où la pensée est quintessenciée, même là où l'on reconnaît les motifs les plus usés de la préciosité — les âmes qui servent de miroir, les cœurs qui émigrent hors des poitrines — comment ne pas admirer l'aisance et la prestesse du tour ?

Que vous m'allez tourmentant
De m'estimer infidelle !
Non, vous n'estes point plus belle
Que je suis ferme et constant.

Pour bien voir quelle est ma foy,
Regardez moy dans vostre ame ;
C'est comme j'en fay, Madame :
Dans la mienne je vous voy.

Si vous pensez me changer,
Ce miroir me le rapporte ;
Voyez donc de mesme sorte
En vous, si je suis leger.

Pour vous, sans plus, je fus né,
Mon cœur n'en peut aimer d'autre :
Las ! si je ne suis plus vostre,
A qui m'avez vous donné ?

Ce n'est là qu'une bluette. Mais des chansons plus

longues ne supporteraient pas moins aisément l'épreuve d'une citation intégrale. On n'y voudrait rien retrancher, non pas même tel mot un peu inutile, tel développement qui traîne un peu en longueur : tant le vers caresse agréablement l'oreille, tant le refrain, s'il y en a un, est ramené avec malice, et cependant avec naturel, entre un début plein de vivacité et une conclusion pleine d'esprit !

Sçavez vous ce que je desire
Pour loyer de ma fermeté ?
Que vous puissiez voir mon martire
Comme je voy vostre beauté.
. . . .
. . . .
Puisqu'on guarist par son contraire,
Tout l'espoir que je puis avoir
Est de sortir de ma misère,
Lorsque je cesseray de voir ;
A la mort donc je me retire
Pour rendre mon mal limité.
Lors, si ne voyez mon martire,
Je ne verray vostre beauté.

Faut-il être plus sobre d'éloges pour les longues stances en alexandrins? Je ne le pense pas. La phrase sans doute y avance en général d'un pas plus lourd que dans les couplets légers, elle s'encombre plus souvent en cours de route de mots de remplissage. Mais que de fois elle a dans sa lenteur une grâce languissante parfaitement bien appropriée à l'expression

des sentiments tristes ! Que de fois elle se développe avec assez d'art pour qu'on puisse embrasser d'un seul regard tout un tableau ou toute la suite d'un raisonnement ! Est-ce qu'elle ne rappelle pas alors, par la solidité de sa contexture, les meilleures octaves de l'Arioste ?

Comme on voit bien souvent une eau foible et debile,
Qui du cœur d'un rocher goutte à goutte distile
Et sert aux pastoureaux pour leur soif estancher,
Par l'accroist d'un torrent plus fiere et plus hautaine,
Emporter les maisons, noyer toute la plaine,
Et rien qui soit devant ne pouvoir l'empescher [1].

De ma premiere amour le cours estoit semblable :
Elle erroit peu à peu, ça et la variable,
Le moindre empeschement la pouvoit arrester ;
Mais ce nouveau desir la rend ores si forte,
Que, malgré la raison, tous mes sens elle emporte,
Et ma foible vertu n'y peut plus resister.

Toutes les stances et toutes les chansons de Desportes n'ont point la même valeur. Mais il suffit à sa gloire que quelques-unes soient égales à ce qui s'est fait de mieux après lui dans le genre élégiaque et qu'il ait enrichi de certains mètres notre système de versification. Dans l'histoire de la poésie amoureuse

---

[1] *Hippolyte*, p. 176. — Je n'ai pas besoin de faire observer que cette belle strophe est ariostesque par l'image, comme par la contexture.

en France, sa place, à tout prendre, n'est pas petite. Ses contemporains l'ont trop exalté ; mais ne l'a-t-on pas ensuite sur la foi de Malherbe beaucoup trop rabaissé ? S'il n'avait été qu'un simple plagiaire des Italiens, aurait-il exercé sur tant d'esprits distingués, Jamyn, Passerat, Bertaut et Malherbe lui-même, l'empire qu'il exerça ? Aurait-il mérité l'honneur de compter un moment au nombre de ses élèves celui que tout le monde alors reconnaissait comme le maître des maîtres, Pierre de Ronsard ?

IV

LES DISCIPLES DE DESPORTES

Ronsard fut-il vraiment l'élève de Desportes dans ses *Sonnets pour Hélène* ? C'est du moins fort probable.

Sans doute, si les *Sonnets pour Hélène* parurent seulement en 1578, cinq ans après les *Premieres Œuvres* de Desportes, ils étaient à cette date écrits au moins depuis quatre ans, à supposer que le poète ne nous trompe point quand il nous dit dans son épilogue :

> Je chantois ces sonnets amoureux d'une Helene,
> En ce funeste mois que mon prince mourut.

Charles IX mourut, en effet, le 30 mai 1574. Mais quelques-uns ont dû être composés en 1574, et ceux-

ci sont donc postérieurs d'un an environ à la publication des *Amours de Diane* et des *Amours d'Hipolyte.* Admettons que la plupart aient été composés avant cette publication : alors, nous ne devons pas oublier que beaucoup des premiers sonnets de Desportes ont été composés, eux aussi, un certain temps avant d'être publiés ; on les récitait à la cour, ils y circulaient en manuscrit, et Ronsard n'a pu les ignorer. En toute hypothèse, l'antériorité de Desportes semble donc difficile à nier.

Ce qui est indubitable, c'est que dans les *Sonnets pour Hélène* domine l'influence des quattrocentistes et en particulier celle de Tebaldeo, le maître préféré de Desportes. Que l'amant d'Hélène se soit engoué ainsi du poète ferrarais et de ses émules pour imiter l'amant de Diane ou qu'il ait simplement suivi les indications données par Olivier de Magny et Remy Belleau, le fait est certain : Ronsard, qui avait commencé sa carrière de sonnettiste en suivant les traces de Bembo, la termina en se prenant de la plus belle passion pour Tebaldeo.

Et d'abord il eut une audace que ni Magny, ni Belleau, ni Desportes ne songèrent à avoir : celle de violer assez souvent les règles dont il avait contribué plus que personne à grever le sonnet français et d'emprunter à Tebaldeo sa technique des tercets. Magny, Belleau et Desportes, jurant sur la parole de leurs prédécesseurs et en particulier sur celle de Ronsard, avaient adopté tous les trois, en effet, ce sonnet créé par Marot, que nous appelons encore

« sonnet régulier » et que l'autorité du chef de la Pléiade avait imposé à la plupart des membres de son école. Ronsard, lui, finit, au contraire, par se lasser de l'harmonie un peu monotone de ce genre de poème, aimé jusque là par lui d'une tendresse si jalouse. Et en pratiquant Tebaldeo il se mit à goûter le sonnet que les derniers quattrocentistes avaient cultivé à l'exclusion de tout autre. C'est celui qui combine dans les tercets deux rimes seulement, et de telle sorte que la rime embrassée dans le premier devienne dans le second celle qui embrasse (CDC DCD). Dans les *Amours d'Hélène* plus de trente sonnets sont conformes à ce type, entre autres le sonnet-prologue, comme le sonnet-épilogue :

Vous seule me plaisez : j'ai par élection,
Et non a la volée, aimé votre jeunesse ;
Aussi je prens en gré toute ma passion.

Je suis de ma fortune autheur, je le confesse ;
La vertu m'a conduit en telle affection :
Si la vertu me trompe, adieu, belle maistresse.

En commençant, comme en finissant de lire le recueil, on reconnaît donc la métrique de Tebaldeo. Et combien de fois on y retrouve ses sujets, ou ceux de ses émules, les Sasso, les Philoxeno, les Séraphin ! Si Ronsard avait donné un titre à chacune de ses pièces, voici les principaux titres que l'on rencontrerait dans les *Sonnets pour Hélène :* sur une orange que le poète avait reçue de sa dame ; — sur une agathe qu'elle lui avait donnée ; — sur un verre d'eau glacée que sa

dame lui avait fait boire ; — sur des fleurs qu'elle lui avait envoyées ; — écrit un jour où il avait vu danser sa dame ; — écrit le premier jour de carême avant que sa dame eût reçu les cendres ; — sur un pin qu'il avait planté en son honneur ; — écrit un soir où il voyait en se couchant s'éteindre une chandelle ; — sur un cousin qui voulait piquer sa dame ; — sur un feu de bois qu'elle avait allumé pendant l'été ; — sur une couronne de lierre qu'il lui avait envoyée ; — écrit un jour où sa dame l'avait fait boire dans la même tasse qu'elle ; — écrit un jour où il avait été saigné et où sa dame était venue le voir ; — écrit en recevant une lettre de sa dame ; — écrit en réponse à cette lettre ; — sur une couronne de myrte et de lierre que sa dame avait tressée pour lui [1].

Si ce sont bien là les sujets des quattrocentistes, s'étonnera-t-on que l'amant d'Hélène ait pris aux mêmes poètes leurs *concetti* et leurs images ? Comme eux, il navigue sur la mer du Tendre. Comme eux, il voudrait être Argus et rougit d'avoir seulement deux yeux pour voir tant de beautés. Comme eux, il fait la généalogie d'Amour. Comme eux encore, il défie Amour de le tuer : car comment occire celui qui n'a plus de cœur ? Et c'est une de leurs comparaisons familières qu'il associe à une pointe de leur façon quand il s'écrie :

---

[1] Édition Blanchemain, *Sonnets pour Hélène*, I, sonnets 34, 39, 43, 44 ; II, sonnets 4, 5, 8, 18, 22, 29, 31, 32, 46, 47, 56.

Tu es mort une fois, Bienheureux Ixion,
Et je meurs mille fois pour n'en mourir pas une [1].

Voici, pour le premier jour de carême, un conseil renouvelé de Tebaldeo :

N'oubliez, mon Helene, aujourd'huy qu'il faut prendre
Des cendres sur le front, qu'il n'en faut point chercher
Autre part qu'en mon cœur, que vous faites seicher
Vous riant du plaisir de le tourner en cendre [2].

Voici le bois vert, cher à Séraphin :

Soit qu'un sage amoureux, ou soit qu'un sot me lise,
Il ne doit s'esbahir, voyant mon chef grison,
Si je chante d'Amour : tousjours un vieil tison
Cache un germe de feu dessous la cendre grise.

Le bois verd à grand' peine en le soufflant s'attise :
Le sec sans le souffler brusle en toute saison [3].

Et, puisque voici l'emphase jointe au pédantisme pour raconter l'éternel conflit entre l'eau des yeux et le feu du cœur, voici encore du Séraphin, à moins que ce ne soit du Sasso :

Lettre,................

Touche mon estomac pour sentir mes chaleurs,
Approche de mes yeux pour recevoir mes pleurs,
Que torrent sur torrent ce faux amour assemble ;

---

[1] *Ibid.*, I, sonnets 6, 17 ; II, sonnet 24 ; I, 13 ; II, 18.
[2] *Ibid.*, II, 15. — Tebaldeo, sonnet CXXIX.
[3] *Ibid.*, II, sonnet 1.

Puis, voyant les efforts d'un si contraire esmoy
Dy que Deucalion et Phaëton chez moy,
L'un au cœur, l'autre aux yeux, se sont logez ensemble [1].

Le chantre d'Hélène fut-il donc un autre Desportes? Non, certes! On doit, au contraire, remarquer que jamais l'imitation de Ronsard ne fut moins servile qu'ici. Quand il chantait Cassandre ou Marie, il traduisait au moins quelquefois : dans les *Sonnets pour Hélène*, s'il y a beaucoup de réminiscences, il n'y a, je crois, aucun plagiat. Et parfois quelle poésie! quelle franche originalité, même là où les quattrocentistes ont cependant fourni le thème! Alors, par exemple, qu'il a si souvent comme eux redit à la femme de cueillir sa jeunesse, est-ce que Ronsard n'a pas su mettre une grâce particulière à lui enseigner

Qu'il faut de la jeunesse
Comme d'un usufruit prendre son passetemps,
Que pas à pas nous suit l'importune vieillesse,
Et qu'Amour et les fleurs ne durent qu'un printemps [2]?

Sur ce sujet qu'ils ont tous tant ressassé, qu'est-ce qui a rencontré les meilleurs vers? Bien plus, qu'est-ce qui a fait la pièce définitive, le délicat chef-d'œuvre que la postérité ne cesse de citer? Ce n'est pas Tebaldeo, ni Séraphin; c'est encore moins Sasso, ni

---

[1] *Ibid.*, II, 46.
[2] *Ibid.*, I, 44.

Philoxeno; c'est un de leurs imitateurs français ; c'est l'auteur de cet immortel sonnet pour lequel les quattrocentistes qui l'ont inspiré méritent qu'on leur pardonne toutes leurs sottises :

Quand vous serez bien vieille, au soir, à la chandelle,
Assise auprès du feu, devidant et filant,
Direz, chantant mes vers, et vous esmerveillant :
Ronsard me celebroit du temps que j'estois belle.

Lors vous n'aurez servante oyant telle nouvelle,
Desja sous le labeur à demy sommeillant,
Qui, au bruit de Ronsard, ne s'aille réveillant,
Benissant vostre nom de louange immortelle.

Je seray sous la terre, et, fantosme sans os,
Par les ombres myrtheux je prendray mon repos ;
Vous serez au fouyer une vieille accroupie,

Regrettant mon amour et vostre fier desdain.
Vivez, si m'en croyez, n'attendez à demain ;
Cueillez dès aujourd'huy les roses de la vie [1].

*
* *

Avec l'amoureux d'Hélène il faut compter au nombre des premiers disciples de Desportes l'amoureux d'Ariane, de Callirhée et d'Artémis, l'aimable page de Ronsard, Amadis Jamyn. Ses *Œuvres poétiques*

---

[1] *Ibid.*, II, 42.

parurent en 1575, donc deux ans après les *Premieres Œuvres* de Desportes ; elles eurent assez de succès pour qu'il fût nécessaire de les réimprimer en 1579. Le volume est gros et il contient certainement des pièces de dates diverses. Beaucoup peuvent être antérieures à l'avènement de Desportes, mais beaucoup y sont postérieures, et celles-ci se reconnaissent tout de suite, car elles portent le signe distinctif des œuvres écrites sous son règne : elles sont dans le goût des quattrocentistes, quand elles ne sont pas traduites ou de l'un d'eux ou de l'un de leurs imitateurs.

A. Jamyn interpelle-t-il Eole pour savoir ce que le dieu veut faire avec sa compagnie de vents furieux alors qu'« assez de vents d'amour » étourdissent sa tête : il répète Séraphin : « Eol, che voi con tante schiere armate ». — Il le répète encore quand il se compare à l'aigle tuant ceux de ses aiglons qui ne peuvent fixer le soleil : « Aquila che col sguardo affisa el sole ». — Il le répète aussi quand il rappelle que l'eau froide fait bouillir la chaux et se plaint ensuite que l'eau de ses pleurs ne puisse faire bouillir la rigueur de sa dame : « Non so si sia diffeto di natura »[1].

Développe-t-il ailleurs un parallèle ingénieux entre

---

[1] A. Jamyn, édition de 1575, p. 210, 209, 206 : Séraphin, éd. Menghini, sonnet XXIV, I, VI.

le flambeau qui décroît en brûlant et son amour que la flamme entretient, il s'inspire de Philoxeno.

Il s'empare d'une image de Tansillo quand il doute qu'Hercule ait soutenu un poids plus lourd que le sien, et d'une image de Costanzo quand il compare sa dame à une comète « en rayons chevelus »[1].

De ces deux poètes, il connaissait seulement, quand il composait les sonnets de son *Artémis*, ce qu'en avait donné le premier volume des *Rime scelte*: il n'a donc pas pu les imiter souvent. Mais que ne doit-il pas à Tebaldeo ! Je pourrais, pour le prouver, apporter ici plusieurs citations, si le talent de Jamyn méritait cet honneur, si surtout il ne devait pas être fastidieux de voir toujours apparaître le même ragoût. Cependant, pour citer au moins une pièce entière de Jamyn, je le montrerai transformant en chanson le sonnet de Tebaldeo sur la confession :

Che ti giova crudel dinanti a Dio
Pentita confessare ogni tua menda ?
Non basta questo sol : convien che renda
Chi ha tolto e tien quel daltri : ove e il cor mio?

Hormai molti anni son che non lhebbi io :
Se adonqne voi chel ciel te oda e intenda
Fa che in restituir tua man se extensa ;
Cussi sia spento il tuo peccato rio :

---

[1] Jamyn, éd. de 1575, p. 208 et p. 192: *Il primo vol. delle rime scelte,* éd. de 1565, p. 583 et p. 564.

Render conviente anchor larco ad Amore
E laurata plaretra che gli ha tolta :
Ma questo e poco a parangon de un core :

E se sarai dal sacerdote asciolta
Non te fidar che si dal tuo splendore
Occupato riman chel non te ascolta[1].

(Tebaldeo, sonnet cxxx.)

Que sert de confesser par humble repentance,
Abaissant tes beaux yeux, devant Dieu ton offense,
Et tes peschez aussi, puisque tu ne rends pas
Mon cœur pris en tes laqs ?

Outre la repentance il convient satisfaire,
Il faut rendre à l'autruy son avoir necessaire ;
N'esperes autrement sans satisfaction
Prendre absolution.

Plusieurs ans sont passez que ta main larronesse
Volant ma liberté s'en rendist la maistresse :
Si tu veux que le ciel entende à ta clameur
Redonne moy mon cœur.

Il te convient encor rendre toutes les flèches,
La trousse et l'arc doré dont tu fais mille breches,
Les filets cauteleux, la flamme et le brandon,
Ravis à Cupidon.

Toutefois dérobant à Cupidon sa gloire,
Tu ne fais qu'augmenter le nom de sa victoire :

---

[1] Je reproduis ce texte avec l'orthographe de l'édition *princeps*.

Et ce n'est rien au prix de retenir à toy
Mon cœur dessous ta loy.

Que si le confesseur du péché te deslie,
Affranchissant ton ame, en cela ne te fie :
L'esclair de tes beautez l'a si bien ébloüy
Qu'il ne t'a point oüy [1].

*
* *

Non moins chaud admirateur du goût quattrocentiste fut, comme l'a montré M. Flamini[2], le spirituel Passerat. Ami de Desportes, il répondit par un plaisant sonnet au sonnet « Je veux me rendre hermite et faire pénitence ». Ami de Ronsard, il chanta Hélène de Surgères, aussi belle qu'Hélène de Sparte, mais

[1] Jamyn, éd. de 1575, p. 171. — Jamyn a converti aussi en une chanson de même rythme le sonnet CXXIX de Tebaldeo sur le carême : « Voici le jour commençant le Caresme » ; *ibid.*, p. 180. — Autres emprunts : « O bienheureux papier... », p. 88 : Tebaldeo, XXII ; — « Les hommes et les dieux », p. 82 : Tebaldeo, XXIV ; — « Ha que du temps... », p. 140 : Tebaldeo, XVII ; — « Pour connoitre les traits », p. 116 : Tebaldeo, XXXVI ; — « Va-t-en d'icy, mon cœur », p. 196 : Tebaldeo, L ; — « Le poisson écaillé... », p. 86 : Tebaldeo, XXI.

[2] F. Flamini, *Di alcune inosservate imitazioni italiane in poeti francesi del cinquecento*, dans les *Atti del Congresso internazionale di Scienze storiche*, vol. IV ; Roma, 1904.

ne se laissant pas ravir comme elle par son admirateur :

> au lieu de *la* ravir,
> Ravi luy-mesme il meurt de la servir,
> Et sans mourir il ne peut estre en vie.

Aux côtés de ces deux amis, il pétrarquisa, ou plutôt, si l'on peut dire, il *tébaldéisa*, de son mieux. Son œuvre érotique n'est, ni copieuse, ni excellente, et nous retrouverons ailleurs, avec des poèmes meilleurs, cet écrivain facile et mordant. Mais elle doit être signalée dans l'histoire de notre pétrarquisme, parce qu'elle marque l'apogée de l'influence exercée chez nous à la fin du XVIe siècle par l'école de Tebaldeo et de Séraphin.

Si Passerat n'est point plagiaire, s'il a même une manière à lui de vider une comparaison de tout ce qu'elle contient d'ingéniosité latente, chez lui, plus encore peut-être que chez Desportes, on voit renaître les sujets et les images du *quattrocento* : toutes ces jolies pointes sur des cœurs laissés en gage, sur des eaux qui brûlent, sur des gants, des anneaux et des miroirs.

Veut-il un jour où il fait grande chaleur baiser les yeux de sa dame pour se rafraîchir aux pleurs qu'elle verse : il se brûle ; car

> C'est un trop aspre feu que des pleurs d'une femme[1].

---

[1] *Les Poésies françaises de Jean Passerat*, publiées avec notice et notes par Prosper Blanchemain ; Paris, Lemerre, 1880 ; tome I, p. 195.

Est-il obligé de s'éloigner des beaux yeux qui l'ont asservi: il demande à son corps d'emprunter un autre cœur; car le sien ne peut plus rester en vie sans les voir [1]. — La dame se mire-t-elle dans un cristal : il lui propose un meilleur miroir. Dans le cristal, elle ne voit que sa face : dans le cœur du poète, elle verrait aussi la beauté de son esprit ; le cristal reçoit toutes les impressions pour les perdre aussitôt : le cœur du poète ne reflète que l'image de l'aimée ; le cristal ment : le cœur dit la vérité [2]. — Sa dame lui-a-t-elle envoyé un anneau : sur ce sujet, qui avait inspiré au moins une douzaine de sonnets à Séraphin, un dizain à Maurice Scève et un sonnet à Pontus de Tyard, il trouve le moyen de combiner un long chapelet d'antithèses : l'anneau est rond, comme la foi du poète ; il est d'or, comme sa pensée ; le cercle de l'anneau n'a ni commencement, ni fin : tel, l'amour du poète; le poète n'a pu faire entrer que très péniblement l'anneau à son doigt : de même, quelle difficulté d'entrer au cœur de sa maîtresse ! l'anneau est bien gravé : ainsi sont gravés les soucis dans l'âme du poète ; j'en passe, et des meilleures ; il y en a de quoi remplir une élégie de trois pages [3].

Qu'il compare Amour à un loup, ou aux Ardents, ou à un pêcheur ; qu'il compare sa flamme aux feux

---

[1] T. II, p. 52.
[2] T. II, p. 41.
[3] T. I, p. 72.

de la Saint-Jean ou sa dame au Mai planté devant sa porte : les rapprochements ingénieux jaillissent avec une incroyable aisance sous la plume de Passerat. Et ce ne sont jamais des copies formelles de Tebaldeo ou de Séraphin, mais c'est bien leur esprit qui ressucite dans ces trop spirituelles galanteries.

Peut-on rien voir, par exemple, de plus semblable à un sonnet de Tebaldeo que ce sonnet *sur le jour des Trespassés*, où une belle et rebelle dame est priée d'avoir pitié « d'un pis que mort, dont elle tourmente l'âme » ?

A ce sainct jour, belle et rebelle dame,
Qu'on doit prier pour le salut des morts,
Si vous sentés au cœur quelques remords
D'un pis que mort, dont vous tourmentés l'ame :

Comme les morts sont tirés de leur flame
Par oraison qui les en jette hors,
Tirés aussi et mon ame et mon corps,
Du feu d'Amour qui l'un et l'autre enflame.

Il ne faut point tant de deprofundis,
Pour me sauver en vostre paradis :
M'en voulés-vous jouissance permettre ?

Dites, ouy : ce beau mot seulement
Soudain pourra, finissant mon tourment,
De purgatoire en paradis me mettre [1].

Trouverait-on, même chez Sainct-Gelays, un

---

[1] T. II, p. 39.

huitain qui, pour la forme comme pour le fond, eût plus que celui-ci l'air d'être traduit, sans l'être cependant, d'un *strambotto* de Séraphin ?

Qu'il ne faut point de flambeau pour conduire un Amant.

Retourne-t-en, laquais, retourne Coridon :
Il n'est point de besoin qu'on me vienne conduire,
Je vais accompagné du feu de Cupidon,
Qui la nuict m'esclairant autre feu ne desire.
Le grand vent et la pluye à ta torche peut nuire ;
Mais moy je les deffie et ne crains leur effort,
Car la flamme qu'Amour dedans mon cœur fait luire
Ne se peut amortir que par la seule mort[1].

Enfin, si les huit quatrains *sur du Fil de Florence et d'Espinay donné à une demoiselle,* imprimés justement après le huitain du flambeau dans l'édition Blanchemain, ne manquent pas d'originalité, ni d'esprit, à défaut de décence, ne font-ils pas cependant aussitôt songer au sonnet de Pamphilo Sasso ?

Quando io te vidi el sutil fil de seta,
Cum la boccha toccar, dolce amorosa,
Dissi piangendo : oime che crudel cosa
Ch' un fil habbia di me sorte piu lieta !

Je voudroy, s'il estoit permis,
Devenir fil tout à ceste heure.
Y a-t-il fortune meilleure
Qu'estre par vous en œuvre mis ?

---

[1] T. II, p. 48.

*
* *

De tous les disciples de Desportes, Bertaut est certainement le plus original[1].

Lui-même, sans doute, s'est abreuvé aux sources où tout le monde puisait alors autour de lui, et il n'est pas difficile de le convaincre du délit d'avoir trop fréquenté soit les quattrocentistes soit leurs imitateurs. Le voici, par exemple, refaisant après Ronsard et après Amadis Jamyn, et, puisqu'il vient le dernier, refaisant avec une subtilité nouvelle, le sonnet de Tebaldeo pour le jour des Cendres :

Ce cœur, ce pauvre cœur,..................
Se trouve maintenant en cendre tout reduit.

Las ! au moins par pitié recueillez en la cendre,
Pour la faire aujourd'huy sur vostre teste épandre,
En vous ressouvenant de vostre cruauté.

Mais non, n'en faites rien, Deesse que j'adore :
Vous iriez de ce poil consumant la beauté,
Car bien qu'il soit en cendre il est bruslant encore[2].

---

[1] Sur Bertaut consulter Georges Grente, *Jean Bertaut*, Paris, Lecoffre, 1903.

[2] *Les œuvres poétiques de M. Bertaut*... publiées d'après l'édition de 1620... par Adolphe Chenevière ; Paris, Plon, 1891 ; p. 412. Comparer Tebaldeo, CXXIX ; Ronsard, *Sonnets pour Hélène*, éd. Blanchemain, liv. II, s. 5 ; A. Jamyn, éd. de 1575, p. 180.

Le voici reprenant, comme Passerat, à Séraphin, et la corrigeant par une pointe admirable, la métamorphose de l'amant en lanterne :

Lors Amour rallume son feu,
Et puis d'une malice extrême :
Va, dit-il, tournant tout en jeu,
Sers toy d'une lampe à toy mesme ;
Desormais par l'obscurité
Tu ne seras plus sans clarté.

Ah ! cruel Amour, tu mentis,
Quand tu me dis ceste parole.
Mes jours sont en nuits convertis
Par une absence qui m'affole ;
Et le feu causant mon trespas
Me brusle et ne m'esclaire pas [1].

Le voici retournant une comparaison d'Angelo di Costanzo :

Comme il n'est si douce eau par les fleuves versee
Qui ne devienne amere entrant dedans la mer ;
Ainsi nul reconfort n'entre dans ma pensee
Qui soudain ne se voye en douleur transformee [2].

Et aucun de nos pétrarquistes n'a peut-être plus souvent que lui donné à sa dame, comme fait sans cesse le même Angelo di Costanzo, ces noms sin-

---

[1] *Id.*, p. 368.
[2] *Id.*, p. 324. A. di Costanzo dans les *Fiori* de 1558, p. 48.

guliers inspirés par la passion dont elle est l'objet : « ô ma vaine espérance, mon doux ennui, ô ma belle adversaire, ô ma chère espérance, ô mon mal nécessaire, ô dure et cruelle âme ».

Mais déjà, dans les distinctions qu'il a faites entre leurs communs modèles, Bertaut a montré plus de goût que ses amis. Tandis que Desportes, Jamyn, Passerat, Ronsard lui-même s'engouaient surtout de Tebaldeo, Bertaut a préféré parmi les poètes italiens alors à la mode en France celui qui était le plus digne d'être imité, et chez ce vrai poète il a su remarquer les morceaux les plus estimables. Ce qu'il y a de mieux, en effet, dans l'œuvre pétrarquiste de Bertaut, ce sont quelques pièces où il se vante d'une passion qui l'expose au péril, mais le comble de gloire.

Il vole bien haut, explique-t-il dans une de ces pièces, et tombera sans doute ; mais peu importe qu'on l'accuse d'avoir été téméraire, si on doit le louer d'avoir été courageux ;

La Mort en ceste audace est conjointe à la gloire,

et, avec la fierté d'un personnage cornélien, il s'écrie en des vers admirables que Corneille n'eût pas désavoués :

Je veux qu'un bel oser honore ma ruine
Et, puisqu'il faut tomber, je veux tomber des cieux.

Arriere ces desirs rampants dessus la terre :
J'aime mieux, en soucis et pensers eslevez,

Estre un aigle abattu d'un grand coup de tonnerre,
Qu'un cygne vieillissant és jardins cultivez...

J'aime qu'à mes desseins la fortune s'oppose :
Car la peine de vaincre en accroist le plaisir.
Pouvoir facilement obtenir quelque chose
M'est assez de sujet d'en perdre le desir[1].

Ailleurs, il s'enorgueillit non moins noblement que l'amour élève son courage, et que sa pensée

Vole a toute heure au Ciel sur des ailes de flamme;

c'est une folie d'adresser son désir vers un bien impossible, mais « cette folie est belle »[2].

Mêmes accents encore dans d'autres stances : l'aile de son penser, dit-il, vole au delà des cieux et l'emporte à la table des dieux; là il goûtera le nectar, et ce nectar, c'est « le bien d'adorer un si haut objet », c'est l'honneur de mourir d'une passion si belle ; aussi en mourant pourra-t-il s'écrier, « orgueilleux de sa mort », comme un soldat frappé par une épée fameuse :

L'autheur de mon trespas m'en sert de reconfort[3].

Or, tout cela procède, à n'en point douter, des deux beaux sonnets de Tansillo : « Amor m'inpenna l'ala »,

---

[1] *Id.,* p. 313-314.
[2] *Id.*, p. 341-342.
[3] *Id.*, p. 328.

« Poiche spiegat' ho l'ale al bel desio ». C'est le même sujet, c'est la même fierté d'âme, la même fermeté de vers, les mêmes antithèses vigoureuses sur la profondeur de la chute et la grandeur de la gloire :

Temo, qualhor giù guardo, il vol troppo alto
Ond' ei mi grida, e mi promette altero,
Che, se dal nobil corso io cado, e pero,
L'onor sia eterno, se mortale il salto.
....
Il mondo ancor di te potrà ben dire :
Questi aspirò à le stelle, e s'ei non giunse,
La vita venne men, non già l'ardire [1].

Que Bertaut ait su tirer plusieurs longues pièces de deux sonnets de Tansillo, c'est la preuve que l'invention des détails ne l'embarrassait point, et c'est déjà une présomption qu'avec lui nous n'avons pas à faire à un imitateur servile. Il n'est point, en effet, de la famille des plagiaires : il est un des très rares pétrarquistes français à qui je puisse accorder ce singulier éloge que je n'ai pas trouvé encore chez lui une seule pièce qui soit traduite d'une pièce italienne antérieure. Il s'est dit peut-être qu'avant lui on avait abusé de la permission de transformer l'imitation en un esclavage et que si on ne réagissait pas bien vite contre les pratiques de Desportes, la poésie française en serait pour longtemps déshonorée.

---

[1] *Fiori* de 1558, p. 484. Ces deux sonnets étaient déjà dans le recueil des *Rime* des Napolitains, 1552, 1555.

Il était d'autant moins exposé à plagier qu'ayant pour modèles des sonnettistes il fit très peu de sonnets. Et ce fut là encore une de ses originalités: avec lui, le sonnet, qui avait été pendant si longtemps chez nous la forme préférée du lyrisme amoureux, perdit complètement sa vogue, et malgré quelques pièces fameuses, il ne devait plus la retrouver.

Les encouragements et les exemples, sans doute, ne manquèrent pas à Bertaut: en Italie, la stance, la *canzone*, le madrigal même gagnaient peu à peu, au détriment du sonnet, la faveur publique; en France, Desportes avait assez souvent délaissé le sonnet pour l'élégie en alexandrins, pour les chansons de rythmes divers, pour les stances en quatrains ou en sixains. Mais Bertaut eut pour les stances une prédilection bien plus marquée.

Il pratiqua particulièrement la stance de quatre alexandrins, admirable instrument, dont son maître Desportes avait déjà tiré quelques beaux accords, mais qu'il mania lui-même avec tant de bonheur que notre poésie en fit après lui le mètre par excellence de l'élégie. Et rien peut-être ne donne à Bertaut plus d'importance dans l'histoire de notre lyrisme que d'avoir mis en honneur ce rythme, qui devait avoir plus tard avec Lamartine et Victor Hugo une fortune singulière.

Il cultiva aussi la chanson, choisissant de préférence le sixain en vers de huit syllabes, mais essayant parfois d'autres strophes. Parmi celles-ci, il en est une qu'il a su rendre presque populaire, pour l'avoir

employée dans une pièce dont quelques couplets expriment une mélancolie vraiment sincère en un langage exempt de rhétorique :

Felicité passee,
Qui ne peux revenir,
Tourment de ma pensée,
Que n'ay je en te perdant perdu le souvenir [1].

A qui Bertaut a-t-il emprunté cet heureux mètre? Je ne puis le décider. Je tiens seulement à constater qu'un mètre identique (à ce détail près, que les vers sont impairs) se rencontre avant Bertaut, en 1573, chez Girolamo Molino :

Ne l'amoroso stato
Non e pena più grave
Che' l vedersi spogliato
Di quel thesor che possedato s' have [2].

Si en choisant pour cadres la stance et la chanson de préférence au sonnet Bertaut montra une originalité réelle, il en montra une autre en remplaçant presque tous les autres procédés du style pétrarquiste par le parrallélisme. Chez lui les pensées vont deux à deux et s'opposent de façon à se donner un relief réciproque. Dans ses poèmes, c'est une incessante

---

[1] *Id.*, p. 357.
[2] *Rime di M. Girolamo Molino,* novamente venute in luce. In Venetia, 1573, p. 47.

théorie d'objets analogues ou différents mis en face les uns des autres :

Si je suis exaucé mon cœur mourra de joye,
Si je suis econduit il mourra de douleur.

Je ne puis perdre un mal dont je me veux defaire
Et perds en un moment le bien que je n'ay pas.

A faute de te rendre immortel en mes vers
Je rendray ta memoire immortelle en mon ame.

Si je la dois aymer, rendez moi tout de feu;
Si je la dois hayr, rendez moi tout de glace.

Évidemment, cette rhétorique n'était pas alors de tous points nouvelle. Avant Bertaut, l'antithèse, à prendre le mot dans son sens large, avait déjà commencé à jouer dans le style poétique un rôle prépondérant, et cela en France, comme en Italie : en France, où depuis quelques années tous les genres subissaient l'influence de Robert Garnier, excellent forgeron d'alexandrins vigoureux dont la fermeté était faite le plus souvent d'un contraste saisissant; en Italie, où venait de surgir sur l'horizon un prince de l'antithèse, l'auteur de *la Jérusalem délivrée* et de l'*Aminte*. Ces poèmes avaient paru, le premier en 1580 et le second en 1581, juste au moment ou Bertaut commençait à pétrarquiser. Qu'il les ait connus, ce n'est point douteux, puisqu'ils furent immédiatement populaires dans toute l'Europe. Or, quand on sait qu'avant d'écrire ses vers il eut le temps de lire les vers du Tasse, on ne s'étonne plus que ceux-là ressemblent si souvent à ceux-ci:

Molto egli opro col senno e colla mano,
Molto sofri nel glorioso acquisto.

e par che porte
Lo spavento negli occhi e in man la morte.

Essa le piaghe fe, voi le mirate.

Personne toutefois avant Bertaut, non pas même le Tasse, n'avait manié l'antithèse avec autant de constance, ni avec autant de succès. Sa poésie n'est qu'une grêle de traits, dont, sans doute, le lecteur le plus patient se sent vite accablé. Mais s'il ne tarde pas à fermer le livre de fatigue, il n'abandonne pas sa lecture sans avoir admiré l'extraordinaire subtilité de cet inlassable tourbisseur de dards acérés. Avait-il auparavant feuilleté M. gny ou Jamyn, ou tel autre de nos pétrarquistes de second ordre : alors il se félicite qu'en un siècle où un si grand nombre de nos poètes français ne parvinrent jamais à avoir une manière à eux de dire les choses, celui-ci s'en soit fait une assez personnelle, encore que bien monotone.

*
* *

Personne ne s'occuperait des quelques vers pétrarquistes de Malherbe, s'il n'était pas l'auteur de ces odes et de ces paraphrases de *Psaumes* qui ont inauguré chez nous le règne de l'art classique. Comme poète amoureux il ne compte guère et il se borne

presque à continuer Bertaut Quelles sont, en effet, ses formes préférées? celles de Bertaut : la stance et la chanson, non le sonnet. Sa manière d'imiter? celle de Bertaut: s'inspirer librement des modèles sans jamais les copier. Ses modèles? ceux de Bertaut. Comme lui, il imite quelquefois les poètes chers à Desportes, et telle de ses strophes contient à elle seule plus de préciosité quattrocentiste qu'un sonnet entier d'Angelo di Costanzo :

La mer a moins de vents qui ses vagues irritent
Que je n'ai de pensers qui tous me sollicitent
D'un funeste dessein ;
Je ne trouve la paix qu'à me faire la guerre;
Et si l'enfer est fable au centre de la terre,
Il est vrai dans mon sein.

Mais, comme Bertaut, il imite plus volontiers Tansillo, et l'on reconnaîtra tout de suite dans les belles strophes que je vais citer l'idée et le style des deux admirables sonnets : « Amor m'inpenna l'ale », « Poi che spiegat'ho l'ale », dont nous venons de voir que Bertaut s'est si heureusement inspiré :

Plus j'y vois de hasard, plus j'y trouve d'amorce;
Où le danger est grand, c'est là que je m'efforce;
En un sujet aisé moins de peine apportant
Je ne brûle pas tant.

Un courage élevé toute peine surmonte;
Les timides conseils n'ont rien que de la honte;
Et le front d'un guerrier aux combats étonné
Jamais n'est couronné.

Je l'accorde, il est véritable ;
Je devois bien moins désirer.
Mais mon humeur est d'aspirer
Où la gloire est indubitable.
Les dangers me sont des appas :
Un bien sans mal ne me plaît pas.

Comme Bertaut, il imite aussi le Tasse[1], et voici, condensé en une strophe, l'impudente morale que prêche le chœur de l'*Aminte* :

Ces vieux contes d'honneur, invisibles chimères,
Qui naissent aux cerveaux des maris et des mères,
Etoient-ce impressions qui pussent aveugler
Un jugement si clair ?

Comme Bertaut enfin, il aime à opposer les choses différentes en rapprochant des mots semblables :

Pensez de vous resoudre à soulager ma peine,
Ou je me resoudrai à ne la souffrir plus.

S'il ne vous en souvient, vous manquez de memoire ;
Et s'il vous en souvient, vous n'avez point de foi.

Il n'a pas, cependant, pour l'antithèse cette passion exclusive dont Bertaut est si étrangement possédé. Sa rhétorique plus variée, sa phrase plus souple, sa

[1] C'est ce qu'a bien montré M. Counson, dans un ouvrage très solide sur *Malherbe et ses sources* (Bibliothèque de la Faculté de philosophie et des Lettres de l'Université de Liège, fascicule XIX), Liège, 1904.

strophe plus harmonieuse font souvent songer, moins à Bertaut, qu'à Desportes, auquel Malherbe, d'ailleurs, s'est gardé de prendre sa mollesse et son verbiage.

V

CONCLUSION

Avec ce dernier disciple de Desportes doit s'achever l'histoire du pétrarquisme en France au temps de la Renaissance : car à quoi bon nous occuper de quelques poètes qui rimaillent autour de Bertaut et de Malherbe, puisque leur œuvre n'a guère d'intérêt en soi et qu'elle n'a rien préparé d'intéressant ? Il convient donc de nous arrêter ici, et je ne dissimulerai pas que j'éprouve une certaine satisfaction à avoir terminé un travail qui ne fut pas sans monotonie. Mais ceux qui auront eu la patience de me suivre jusqu'au bout m'accorderont sans peine, cependant, que cette histoire de 75 années de pétrarquisme leur réservait plus de surprise qu'ils ne s'y attendaient.

Si pendant près d'un siècle nos poètes amoureux sont demeurés à l'école de l'Italie, ils n'ont point été du moins, comme on nous l'enseigne, les élèves d'un seul maître : ils ont, au contraire, plusieurs fois changé de modèles, et c'est un spectacle assez curieux que d'assister à leurs efforts, le plus souvent couronnés de succès, pour être toujours au courant de la dernière

mode italienne; c'en est un, d'ailleurs, assez amusant que de les voir parfois adoptant la mode d'hier quand ils croient se mettre à celle d'aujourd'hui: s'attardant, comme Scève, à suivre Séraphin au moment où l'Italie commence à rougir de l'avoir trop admiré, ou, comme Desportes, découvrant Angelo di Costanzo une vingtaine d'années après que celui-ci s'est fait en Italie la réputation d'être le premier sonnettiste de son siècle.

Si nos pétrarquistes, d'autre part, ont cherché à enrichir notre versification de formes empruntées à l'Italie, ils ne les ont point adoptées, en général, sans leur imprimer des caractères nouveaux qui les rendaient très françaises. Sans doute, on trouve bien çà et là chez eux quelques rimes tierces ou quelques strophes d'une physionomie tout italienne; mais ce sont là des exceptions qui confirment la règle, et la règle en France au XVIe siècle est qu'on ne doit pas copier les mètres italiens: avec Marot, le *strambotto* de Séraphin change la disposition de ses rimes, et avec Scève, il se transforme en dizain; avec Marot, Ronsard et ses émules, le sonnet de Pétrarque et de Bembo devient, après quelques tâtonnements, notre sonnet classique, beaucoup trop monotone, je le veux bien, mais tellement original que par la disposition des rimes dans les tercets il est tout le contraire du sonnet italien, et que peut-être il n'est plus un sonnet; avec Desportes et Bertaut, à la stance italienne se substituent deux stances toutes différentes, l'une de quatre et l'autre de six alexandrins.

Disons enfin que si certains de nos pétrarquistes ont pris leur bien chez les Italiens avec un sang gêne qui dépasse toutes les bornes permises, beaucoup ont eu plus de discrétion qu'on ne le soutient en général, et plusieurs ont réussi à se créer une manière vraiment personnelle. Que ces derniers eux-mêmes aient écrit des centaines de vers qui ont sombré dans un juste oubli, il n'importe, puisqu'ils ont composé quelques pièces dont la postérité se souviendra toujours. Et c'est parce que ces pièces existent, parce que du Bellay nous a laissé le sonnet de l'Idée et le sonnet des Colombes, parce que nous avons de Ronsard le sonnet sur la mort de Marie et le sonnet sur la vieillesse d'Hélène, — j'en pourrais citer d'autres, — qu'il valait la peine de raconter l'histoire du mouvement littéraire qui a fait naître ces délicats chefs-d'œuvre.

CHAPITRE IV

Le lyrisme chrétien chez les pétrarquistes français du XVIe siècle

I. Avant les guerres de religion. — II. Après les guerres de religion

Je n'ai pas à faire ici toute une histoire du lyrisme chrétien en France au XVIe siècle : c'est là un sujet assez important et assez complexe, qui exigerait peut-être un volume entier[1]. J'ai seulement à étudier ce lyrisme dans ses rapports avec le pétrarquisme : c'est un sujet beaucoup moins vaste, s'il n'est point facile à bien délimiter.

I

AVANT LES GUERRES DE RELIGION

Jusqu'aux guerres de religion, le lyrisme chrétien ne fut guère représenté dans les recueils pétrarquistes de la Pléiade, et par là ils se distinguèrent des

---

[1] Voir Henry La Maynardière, *Poètes chrétiens du* XVIe *siècle, textes choisis, publiés avec des notices*, Paris, Bloud, 1908.

canzonieri italiens. Parmi ceux-ci, il en est peu, en effet, qui ne contiennent quelques poèmes d'inspiration chrétienne. Ces poèmes ne sont pas en général séparés des autres : au beau milieu d'une série de pièces amoureuses on voit tout à coup apparaître une pièce sur la mort de Jésus-Christ ou sur la nécessité de se convertir ; on tourne le feuillet, et le poète recommence à chanter les beaux yeux de sa dame.

Ce lyrisme chrétien n'a pas d'autres cadres que ceux du lyrisme amoureux : quand florissent le *strambotto* et le *capitolo* à rimes tierces, Marcello Philoxeno et Notturno composent des *strambotti* édifiants, Tebaldeo et Pamphilo Sasso adressent chacun à la Vierge un *capitolo* à rimes tierces ; quand Bembo et Sannazar ont remis en vogue la *canzone*, la sextine et le sonnet, Bembo, Sannazar, Annibal Caro, Guidiccioni, Molza, Vittoria Colonna, Alexandre Piccolomini, Laura Terracina, Ferrante Carrafa font des *canzoni* ou des sextines ou des sonnets chrétiens.

Les procédés de développement sont aussi, naturellement, ceux du lyrisme amoureux : tantôt la pièce est une prière où le poète interpelle Dieu, Jésus-Christ, la Vierge, son âme, comme il interpelle ailleurs sa dame, ou son cœur, ou ses soupirs ; tantôt elle est une méditation où il confesse les rechutes qui suivent ses élans et étale les plaies de son âme pécheresse, comme ailleurs il décrit les alternatives de sa passion, crie ses désirs et son désespoir.

Les sujets ne varient guère : quelquefois la naissance

de Jésus-Christ (Pamphilo Sasso) ou l'éloge de la Vierge (Tebaldeo, Sasso, Laura Terracina); plus souvent la mort de Jésus-Christ; plus souvent encore le repentir du pécheur. Mais ce dernier sujet est traité de deux façons différentes: en général, il est un peu confondu avec le précédent, l'auteur puisant surtout dans le souvenir du sang répandu par Jésus-Christ les motifs de ses regrets, comme de son espérance (Parabosco, dal Pero[1]); plus rarement, il est, au contraire, transformé en une méditation un peu païenne, où la vie est comparée à une fleur qui passe du matin au soir, à une neige qui fond au soleil, à une nef rompue par la tourmente, à un arbre laissant pour tous fruits la honte, l'ennui, le regret et le repentir (Nigresoli[2]), à un songe, à un fantôme, à une ombre, à un vain nuage (Sannazar[3]).

Il faudrait bien mal connaître l'âme italienne du XVIe siècle pour accuser les pétrarquistes d'avoir manqué de sincérité en faisant passer leur muse du service de l'amour au service de Dieu. Le plus souvent, j'en suis sûr, au moment où ils juraient d'être désormais fidèles à la grâce ils étaient aussi convaincus que lorsqu'ils prêtaient, un moment avant ou un

---

[1] Parabosco, *Come, Dio, dir potro* (*Rime di diversi*, II, 1548, p. 328): Desportes, *Sonnets spirituels*, 5. — Dal Pero, *Da speme, da dolor* (*Rime*, II, 1548, p. 110): Desportes, *S. sp.*, 15.

[2] Nigresoli, *Quasi tra spine* (*Rime scelte*, II, éd. de 1565, p. 570): Desportes, *S. sp.*, 12.

[3] Sannazar, part. I, sonnet 12: Desportes, *S. sp.*, 14.

moment après, un serment semblable à leur maîtresse. S'ils n'avaient pas eu, ne fût-ce que le jour où ils écrivaient leurs vers, cette émotion que seule peut donner la bonne foi, on ne s'expliquerait pas qu'ils aient composé des pièces d'un sentiment si réellement religieux. Tels sont quelques poèmes de Bembo, de Sannazar, d'Annibal Caro; tel est ce sonnet de Molza, devenu fameux chez nous depuis l'imitation qu'en a faite Desbarreaux au XVII[e] siècle, et que Desportes n'a point trop mal traduit :

Helas! si tu prens garde aux erreurs que j'ay faites,
Je l'advouë, ô Seigneur! mon martyre est bien doux ;
Mais si le sang du Christ a satisfaict pour nous,
Tu decoches sur moy trop d'ardentes sagettes.

Que me demandes-tu ? mes œuvres imparfaites
Au lieu de t'adoucir, aigriront ton courroux;
Sois-moy donc pitoyable, ô Dieu! pere de tous,
Car où pourray-je aller si plus tu me rejettes?

D'esprit triste et confus, de misere accablé,
En horreur à moy-mesme, angoisseux et troublé,
Je me jette à tes piés ; soy-moy doux et propice!

Ne tourne point les yeux sur mes actes pervers
Ou si tu les veux voir, voy-les teints et couvers
Du beau sang de ton Fils, ma grace et ma justice.

Je suis donc loin de contester qu'il y ait souvent dans les poésies chrétiennes des pétrarquistes italiens, soit du *quattrocento*, soit de l'époque bembiste, un grand fond de sincérité. Mais il faut bien avouer

aussi qu'ils ont choisi des sujets qui leur permettaient d'abonder dans le sens de leurs défauts mignons ; que leur lyrisme religieux est donc en partie « de la littérature »; qu'ils ont vu, au moins quelquefois, dans les sujets chrétiens de leur prédilection d'admirables matières à mettre en antithèses.

Que de pointes ne peut-on faire, en effet, sur le repentir du pécheur, sur la naissance de Jésus-Christ et sur sa mort? Le pécheur repentant, c'est celui qui veut mourir en lui-même pour vivre en Dieu (Pétrarque) et qui demande que l'injuste mort de Jésus le rende juste (Parabosco). — Noël, c'est le jour où la cause s'est faite effet et où le créateur s'est changé en créature (Sasso [1]). — La mort de Jésus, c'est.... Mais pour bien voir jusqu'où peut aller la manie de l'antithèse, nous n'avons qu'à lire les variations qu'a su exécuter sur cette mort, qui est une vie, l'auteur inconnu d'un sonnet publié en 1547 dans le second livre des *Rime di diversi* et traduit littéralement par du Bellay dans ce sonnet de son *Olive*:

Dieu, qui changeant avec' obscure mort
Ta bienheureuse et immortelle vie,
Fus aux pecheurs prodigue de ta vie,
Pour les tirer de l'eternelle mort:

---

[1] Sasso, sonnet 294 (Hoggi e quel sacro...), 1er tercet:

Cosa celaestial sopra natura
Che la prima caggione e fatta effeto,
El creator mutato e in creatura.

Texte de l'édition de 1500, communiquée par M. Vaganay.

Celle pitié coupable de ta mort
Guide les paz de ma facheuse vie,
Tant que par toy à plus joyeuse vie
Je soy' conduit du travail de la mort.

N'avise point, ô Seigneur ! que ma vie
Se soit noyée aux ondes de la mort,
Qui me distrait d'une si doulce vie.

Oste la palme à cet' injuste mort,
Qui ja s'en va superbe de ma vie,
Et morte soit toujours pour moy la mort[1].

S'il y a moins d'esprit, il y a une plus habituelle sincérité chez des poètes de la même époque, dont les uns ne furent jamais que poètes chrétiens et dont les autres, après avoir été d'abord poètes profanes, devinrent ensuite poètes purement religieux. Le plus intéressant de ceux-ci est peut être Marcello Philoxeno, le plus connu de ceux-là Casio de Médicis. Philoxeno, dans sa jeunesse, n'avait chanté que l'amour, et il avait offert à sa dame un énorme bouquet composé de 400 sonnets, de 300 *strambotti* et de 100 pages de rimes tierces; devenu vieux, il se fit, sinon ermite, du moins moraliste; mais, n'ayant rien perdu de sa fécondité en changeant d'inspiration, il écrivit plusieurs centaines de sonnets et plusieurs centaines de *strambotti* moraux d'une inspiration aussi stoïcienne que chrétienne. Pur chrétien, au contraire, Casio de Médicis (1528) fit « la couronne de l'année », c'est-

---

[1] Voir *Rime*, II, édition de 1548, p. 128 : Sommo Signor, che con si oscura morte...

à-dire écrivit une ou plusieurs pièces (sonnets ou *strambotti*) pour chaque jour de l'année liturgique ; il célébra de cette façon les événements de la vie de Jésus (Naissance, Circoncision, Présentation au temple, Passion, Résurrection) dans l'ordre où le calendrier en ramenait le souvenir ; il chanta aussi les saints les plus célèbres que l'église honore

*
* *

Tout ce lyrisme religieux demeura d'abord indifférent aux poètes de la Pléiade sauf un seul : l'auteur de *l'Olive*. Etait-il plus chrétien que les autres ? Ce n'est pas bien sûr. Peut-être fut-il tout simplement plus timide à l'égard des modèles, étant venu le premier. Il ne crut pas devoir renoncer, nous l'avons vu, aux combinaisons du sonnet italien, tout en adoptant assez souvent les combinaisons toutes nouvelles du sonnet créé par Marot. De même, s'il écrivit quelques sonnets chrétiens, ce fut, sans doute, pour se conformer à la tradition qui voulait que tout bon pétrarquiste, à un moment donné, fît aux pieds du crucifix amende honorable de ses péchés d'amour. Guidé par son sens exquis de la composition, il plaça ces pièces à la fin de son recueil et il donna ainsi au roman de sa passion pour Olive un dénouement religieux qui le rendit plus piquant. Il traita, d'ailleurs, les deux sujets préférés des pétrarquistes chrétiens de l'école bembiste : la mort de Jésus-Christ et le repentir du pécheur. Et il les traita avec bonheur,

probablement même avec une certaine originalité ; car, sauf le sonnet cité tout à l'heure, qui est littéralement traduit d'un sonnet italien publié en 1547 dans les *Rime di diversi*, les sonnets chrétiens de *l'Olive* semblent ne pas avoir de sources italiennes, ni même de sources proprement dites.

Le 109e commence bien par la même invocation que le plus connu des sonnets chrétiens de Pétrarque (Padre del ciel, dopo i perduti giorni) ; cependant il n'a pas, je crois, d'autre origine que ce mot du Psalmiste (*Ps.* CXXIX, 3) : « Si iniquitates observaveris, Domine, Domine, quis sustinebit ? »

Pere du ciel, si mil' et mile fois
Au gré du corps, qui mon desir convie,
Or que je suis au printemps de ma vie,
J'ay asservi et la plume et la voix,

Toy qui du cœur les abismes congnois,
Ains que l'hiver ait ma force ravie,
Fay moy brusler d'une celeste envie
Pour mieux goûter la douceur de tes loix.

Las ! si tu fais comparoitre ma faulte
Au jugement de ta majesté haulte,
Ou mes forfaicts me viendront accuser,

Qui me pourra deffendre de ton ire ?
Mon grand peché me veult condamner, Sire,
Mais ta bonté me peult bien excuser.

Le 111e fait bien songer à plusieurs traits de la *Lamentation sur le corps du Rédempteur du Monde* par Sannazar (*capitolo* en rimes tierces) ; mais il s'en

éloigne assez par ailleurs, pour qu'on soit autorisé à voir dans ces ressemblances de simples rencontres, amenées par le souvenir des mêmes paroles des chants liturgiques :

Piangi, inferma Natura, piangi, lasso
Mondo, piangi, alto ciel, piangete venti,
Piangi tu, cor, se non sei duro sasso.
. . . .
Arme con che l'oscure orrende porte
Dell' infernal tiranno ruppe e sparse
Quel che col morir vince la Morte.
(Sannazar, *Lamentazione sopra al corpo del Redentor*.)

Pleurez, mes yeulx, de sa mort la memoire,
Chantez, mes vers, l'honneur de sa victoire,
Et toy mon cœur, fay lui son deu hommage.

O que mon Roy est invincible et fort !
O qu'il a faict grand gaing de son dommage !
Qui en mourant triomphe de la mort.

Ces quelques sonnets de *l'Olive* étaient tout ce que le christianisme avait inspiré d'intéressant au pétrarquisme français, quand les guerres civiles vinrent arracher pour un temps nos poètes aux futilités de la vie courtisanesque, comme à la glorification des Cassandres, des Maries et des Pasithées. On sait que notre poésie offrit aux lecteurs dans le dernier tiers du XVIe siècle de belles gerbes d'œuvres chrétiennes. Ronsard lui-même donna l'exemple avec ses *Discours sur les misères de ce temps*. Bien que ce

ne fussent point des poèmes d'inspiration purement religieuse, ce furent bien eux qui rouvrirent toute grande au christianisme l'entrée de notre littérature, d'où l'avait exclu un culte trop fanatique pour l'antiquité païenne. Le signal donné par Ronsard fut entendu, et la poésie religieuse envahit tous les genres : l'épopée avec la *Judith* de du Bartas, le genre didactique avec sa fameuse *Semaine*, le drame avec le *Saül* de Jean de la Taille et avec *les Juives* de Robert Garnier, la satire avec *les Tragiques* de d'Aubigné, le lyrisme avec tant de paraphrases des *Psaumes*. Je nomme seulement des œuvres de marque

Ce n'est point ici le lieu de tracer la physionomie de cette poésie religieuse. Ses caractères généraux sont, d'ailleurs, bien connus ; personne n'ignore que, cultivée surtout par des réformés (du Bartas, Jean de la Taille, d'Aubigné) elle fut principalement morale et oratoire, et à eux seuls les titres de ses œuvres les plus importantes (*Judith*, *Saül*, *les Juives*, *la Semaine*) disent qu'elle puisa de préférence son inspiration dans la Bible.

Mais pour les genres de poème qui servaient aussi de cadres au pétrasquisme amoureux, elle subit surtout l'influence des Italiens.

II

APRÈS LES GUERRES DE RELIGION

Après que la Contre-réforme eut fait sentir ses effets, le lyrisme chrétien prit en Italie une grande extension Les pétrarquistes profanes interrompirent, plus souvent que jadis, leurs propos d'amour pour s'entretenir de Jésus-Christ, et à côté des recueils de *Rime* amoureuses, où le christianisme faisait entendre sa voix à des intervalles plus ou moins rapprochés, on ne vit plus seulement, comme dans la première moitié du siècle, un très petit nombre de recueils de *Rime* toutes spirituelles, on en vit une formidable avalanche[1]: en 1557, les *Rimes spirituelles* d'Antonio Pagani, rééditées en 1570 et divisées en plusieurs parties: *le Triomphe du Rédempteur du Monde, la Lamentation de la séraphique Madeleine* (*capitolo*, sonnets, *canzoni*), *le Triomphe des Bienheureux, le Triomphe de la Chasteté, les Louanges de la Vierge, le Jardin moral;* — en 1559, les *Rimes spirituelles* de l'illustre seigneur Ferrante Carrafa; — en 1562, les *Sonnets* et *Chansons spirituelles* avec *Stances de la Madeleine au Christ*, par Marco Filippi; — en 1564, les *Sonnets spirituels* de Laura Battifera et les

---

[1] Voir Vaganay, *le Sonnet en Italie et en France au* XVI[e] *siècle*.

Rimes morales de Massolo ; — en 1569, un *Choix de Rimes spirituelles* de Bembo, della Casa, Vittoria Colonna, Guidiccioni, Molza, Pétrarque, Berardino Rota ; — en 1570, les *Rimes spirituelles* de Fiamma, rééditées en 1573 et en 1575 ; — en 1573, les *Rimes spirituelles* de Varchi ; — en 1581, le *Pétrarque spirituel* de Malipiero, réédité en 1587, et les *Rimes spirituelles* de Fulvio Rorario ; — en 1583, le *Rosaire de la glorieuse Vierge Marie* par Don Sebastiano da Fabriano ; — en 1585, la *Couronne* de Buoni et les *Cent sonnets spirituels et moraux* de Paolo Castaldini ; — en 1587, les *Rimes spirituelles* de Policretti et en 1588, sa *Madeleine convertie*, recueil de rimes ; — en 1589, les *Rimes morales et spirituelles* de Grillo avec ses *Larmes du Pénitent* en 36 sonnets ; — en 1590, les *Rimes spirituelles* de F. de Pozzo.

Arrêtons la liste à cette date, et contentons-nous de remarquer que plusieurs de ces recueils eurent du succès, puisqu'ils furent réimprimés ; — que leurs auteurs sont en général, comme Pagani, des religieux ; — que s'ils traitent plus souvent que les poètes du commencement du siècle des sujets catholiques, tels que l'Eucharistie et la vie des saints, cependant le repentir du pécheur reste bien pour eux le thème principal de la poésie religieuse ; — que leurs cadres sont ceux qui étaient alors en vogue chez les pétrarquistes profanes : le sonnet, la *canzone*, la stance, (à la fin du siècle, le madrigal) ; — qu'enfin, autant que j'en puis juger après avoir pu feuilleter rapidement (grâce à l'obligeance de M. Vaganay) quelques-uns

de ces volumes, les procédés de composition et de style y sont aussi ceux du pétrarquisme contemporain.

*
* *

Sur ce terrain nouveau, la France, tout en étant comme d'habitude un peu en retard, n'attendit pas pour se mettre à la remorque de ses modèles ordinaires que tous les recueils que je viens de citer fussent publiés.

Déjà Jacques de Billy avait fait paraître en 1573, puis en 1575 et en 1577, des *Sonnets spirituels*, et François Perrin, en 1574, un *Portrait de la vie humaine en trois centuries de sonnets*, quand deux volumes de vers signés de noms illustres vinrent inaugurer chez nous le pétrarquisme chrétien d'une façon plus retentissante que ne l'avaient fait les ouvrages de ces deux inconnus.

En 1577, Philippe Desportes donna sa quatrième édition : pour la première fois depuis son édition princeps de 1573, il avait vraiment « revu et augmenté » son texte. Or, parmi les pièces nouvelles on lisait quelques chansons et treize sonnets spirituels. Ce n'était pas là un total bien considérable de vers chrétiens, mais c'étaient des vers de Desportes, et pour créer un courant de poésie nouvelle treize sonnets de Desportes pouvaient ce qui était impossible à trois cents sonnets de François Perrin.

Cinq ans plus tard, parut un volume fort curieux,

bien intéressant pour l'histoire des idées à la fin du XVIe siècle : *la Muse chrestienne ou Recueil des poësies chrestiennes tirees des principaux poëtes françois* (à Paris, chez Gervais Malot, 1582). Dédié au cardinal de Joyeuse, il est manifestement une réponse aux protestants, qui à la muse toute païenne des poètes de naissance catholique opposaient depuis quelque temps la « *Muse chrétienne* » de du Bartas ; car c'était à la *Muse chrétienne* que l'auteur de la *Judith* et de *la Semaine* avait demandé son inspiration dans un poème liminaire. Peut-être le recueil de 1582 était-il destiné aussi, dans la pensée de son éditeur, à servir de pendant à la *Scelta di rime spirituali* où Scipione Ammirato avait réuni en 1569 les vers chrétiens de Bembo, de della Casa, de Vittoria Colonna, de Guidiccioni, de Molza, de Pétrarque et de Berardino Rota.

Les « principaux poètes français » dont les poésies chrétiennes sont réunies là sont : Ronsard, du Bellay, Baïf, Belleau, Jodelle et Desportes. Les pièces sont groupées par genre sous ces rubriques : *les Odes de la Muse chrestienne*, *les Hymnes de la Muse chrestienne*, *les Poemes de la Muse chrestienne*, *les Sonnets de la Muse chrestienne*, *Epigrammes*, *Epitaphes*. *Les Quatrains* de Pibrac terminent le volume, qui a 329 pages doubles, c'est-à-dire 658 pages d'après notre façon de paginer. Qui se serait douté avant l'ingénieux éditeur de la *Muse chrestienne* que l'on pouvait tirer de l'œuvre de la Pléiade 658 pages de vers chrétiens ?

Mais aussi l'effort qui a été fait pour amener un

résultat si paradoxal est-il très amusant. Tout ce qui dans cette œuvre d'un caractère habituellement très profane avait une apparence tant soit peu morale a été cueilli au passage d'une main adroite : il a suffi que Ronsard ou Baïf dans une épitaphe ait parlé de la brièveté de la vie pour que cette épitaphe ait été considérée comme relevant de l'inspiration chrétienne. On trouvera dans la *Muse chrestienne* : le *Dialogue des Muses délogées et de Ronsard* ; les odes de Ronsard contre l'avarice ; les sonnets des *Regrets* contre l'ambition ; les sonnets de *l'Olive* contre l'or, où l'or n'est cependant maudit que parce que les femmes d'aujourd'hui se faisant trop bien payer, l'indigence est pour un pauvre hère de poète un obstacle au libertinage. Bien plus, pour peu qu'il arrive à Desportes ou à Baïf de lâcher quelques traits contre l'amour, l'éditeur de la *Muse chrestienne*, sans considérer si le poète n'est pas alors plus que jamais esclave de sa passion, fait vite son butin de ce réquitoire. Ainsi on n'est pas peu surpris de voir classé parmi les sonnets de la muse chrétienne, — et d'ailleurs de voir attribué à Remy Belleau, — le sonnet sur la généalogie et l'avenir de l'amour que Desportes a traduit de Pamphilo Sasso : *Amour quand fus tu né ?* Profondément édifié en apprenant au premier quatrain de ce sonnet qu'Amour fut conçu d'une puissante ardeur

Qu'Oysiveté lascive en soy-mesmes enserre,

l'éditeur de la *Muse chrestienne* en a oublié de pren-

dre garde que le sonnet tournait finalement à la pure glorification de l'Amour[1].

Je n'ai pas besoin d'ajouter qu'il n'a laissé échapper aucun des vers vraiment chrétiens de Ronsard, de du Bellay, de Desportes, ni, puisqu'il dirigeait son volume contre les protestants, aucune des satires que Ronsard et Jodelle avaient assénées sur la tête de Bèze, de Calvin et des réformés[2].

Cette *Muse chrestienne*, parfois si païenne, suscita du moins une nuée de vers chrétiens : en 1584, *le second volume des œuvres d'Amadis Jamin* s'ouvrit

---

[1] *Muse chrestienne*, sonnet 43, p. 302. Desportes, édit. Michiels, *Diane*, I, 37, p. 28.

[2] L'éditeur de la *Muse chrestienne* de 1582 eut des imitateurs. En 1586, l'éditeur Guillaume Auvray, à la suite des *Cantiques du sieur de Maisonfleur* gentilhomme François, imprima des vers de différents auteurs sous ce titre : *Muse chrestienne c'est-à-dire Recueil de sonets, odes et autres œuvres de divers Autheurs, aucuns desquels sont de nouveau mis en lumiere*. Cette *Muse chrestienne* de 1586 contient des vers de poètes catholiques et des vers de poètes réformés. – En 1613, l'éditeur de Rouen, Raphaël du Petit Val, réimprimant *les Cantiques du sieur de Maizonfleur* à la suite des *Cantiques du sieur de Valagre* les fit suivre aussi d'une *Muse chrestienne* : celle-ci éliminait les vers des réformés, mais ajoutait un grand nombre de pièces à celles qui composaient la *Muse chrestienne* de 1586 ; on y trouve les *Larmes de saint Pierre* par Malherbe, des *Larmes de Jésus-Christ*, *imitation de T. Tasse*, des *Pleurs de la Vierge*, *mesme imitation*, des *Larmes de la Madgaleine* (différentes de celles de la Roque), etc. Ces deux volumes sont dans la collection Vaganay.

par 16 feuillets, c'est-à-dire 32 pages de *Prières* (stances, odes, chansons, sonnets, discours en vers à rimes plates[1]) ; puis, Malherbe imita les *Larmes de saint Pierre* par Tansillo ; Bertaut commença à écrire des stances chrétiennes avant même qu'il eût cessé de pétrarquiser ; le joyeux Passerat fit un beau sonnet, où le crucifix parlait au pécheur ; plus tard, le débauché Mathurin Régnier composa à son tour des sonnets chrétiens. Quant aux spécialistes de la muse chrétienne, ils formèrent bientôt en France une armée aussi imposante que celle que pouvait aligner l'Italie ; citons : en 1584, *les Hieropoèmes ou sacrez sonetz*, *odes*, *huitains et quatrains* par Loys Saunier ; — en 1585, les *Sonnets sur la mort et la passion de Jesus-Christ* par Jean de Boyssières, et la *Muse chrestienne* de Pierre Poupo ; — en 1587, les *Œuvres poetiques, chrestiennes et spirituelles* par Olenix du Mont Sacre, « divisees en sonnets en forme d'oraison, en plaintes chrestiennes et sonnets moraulx » ; — en 1590, le deuxième livre de la *Muse chrestienne* de Poupo ; — et en 1592, son troisième livre ; — en 1594, les *Œuvres chrestiennes* de dame Gabrielle de Coignard, rééditées l'année suivante ; — en 1594, *les Poesies chrestiennes* d'Odet de la Noue, qui sont des sonnets ; — en 1595, la *Centurie pre-*

---

[1] *Le second volume des œuvres d'Amadis Iamin*, secrétaire et lecteur ordinaire de la chambre du Roy ; Paris, Robert le Mangnier, 1584.

miere de sonets spirituels de l'amour divin et de penitence par Antoine Faure, de Chambéry (probablement le président Favre, père de Vaugelas) ; — en 1596, *Polymnie, du vray amour et de la mort* par Jacques Doremet ; — et sans empiéter sur le XVIIe siècle, nous pouvons ajouter les *Sonnets spirituels* d'Anne de Marquets, religieuse à Poissy ; car, s'ils parurent seulement en 1605, un sonnet où Ronsard félicite l'auteur de son œuvre en reporte la composition bien avant cette date.

Je l'avoue sans détours : je n'ai pas eu entre les mains tous ces volumes, et ceux (assez nombreux) que j'ai trouvés dans la collection de M. Vaganay, je les ai simplement feuilletés. Ce rapide examen ne m'a pas permis de voir si dans ces productions des spécialistes de la muse chrétienne il y avait des traductions ou des imitations des poèmes analogues publiés à la même date en Italie. Il a suffi toutefois pour me convaincre que les sujets étaient à peu près les mêmes (sauf que les pièces en l'honneur des saints y étaient beaucoup moins nombreuses), que les procédés de style étaient tout semblables, et qu'enfin le talent faisait presque toujours défaut. En France, comme en Italie, ce ne furent pas les meilleurs chrétiens qui à la fin du XVIe siècle firent sur le Christ les meilleurs vers et la fleur de ce lyrisme religieux doit être cherchée chez des poètes que leurs œuvres précédentes avaient, semble-t-il, mal préparés à un genre si différent du leur. A moins cependant qu'on ne dise, au contraire, que le thème préféré de ce

lyrisme ayant été le repentir du pécheur, ils n'avaient qu'à regarder leur vie passée pour parler du péché en toute connaissance de cause.

Jetons un coup d'œil rapide sur quelques poèmes que leur inspira un repentir ou vrai ou vraisemblable, et classons-les par genres, comme fit l'éditeur de la *Muse chrestienne* de 1582, en ramenant toutefois les genres à deux : le sonnet et la chanson, dans laquelle nous comprendrons à la fois la stance, l'ode, le discours en vers à rimes plates.

*
* *

Les principaux sonnets de la muse chrétienne sont en France à cette date : 18 sonnets de Desportes, quelques sonnets d'Amadis Jamin, de Passerat, de Mathurin Régnier. (Je parlerai ailleurs de sonnets contre les protestants dont l'inspiration est moins religieuse que satirique.)

Des 18 sonnets de Desportes, 14, à ma connaissance, sont imités de pièces italiennes. Son imitation va, suivant les pièces, de la traduction servile à une inspiration fort libre [1] : mais le nombre de ses sources est ici considérable. Si dans son œuvre profane le nombre des sonnets empruntés à l'Italie représente

---

[1] Comparer par exemple le sonnet 10 (éd. Michiels, p. 506) à Bembo : Signor del ciel, s'alcun prego ti move ; et le sonnet 17 (p. 509) à Pétrarque, 257 : Quand' io mi volgo.

seulement le quart du nombre total des sonnets, dans son œuvre chrétienne il en représente, on le voit, plus des trois quarts : mais s'étonnera-t-on que l'abbé de Tyron ait été plus souvent spontané lorsqu'il chantait l'amour que lorsqu'il pleurait « le mauvais emploi de ses jours » ?

Les modèles qu'il traduisit ou imita dans ses sonnets spirituels, sont, avec Pétrarque, Bembo et Sannazar : Nicolo Amanio, Daniello, Parabosco, Annibal Caro, Coppetta, Tansillo, Molza, Nigresoli, dal Pero, Pagani [1].

De ces dix derniers poètes, neuf sont de ceux qui alimentèrent de leurs vers les anthologies en renom, et Desportes trouva les pièces qu'il leur prit dans des volumes qui lui servirent souvent de sources : le premier, le second, le troisième livre des *Rime di diversi*, le second volume des *Rime scelte*, les *Fiori* de Ruscelli.

---

[1] Desportes, *Sonnets spirituels*, édit. Michiels, s. 1 : Nicolo Amanio, *Libro terzo*, de 1550, p. 168. — S. 2 : Daniello, *Libro primo delle Rime*, 1545, p. 295. — S. 4 : Pétrarque, *Triomphe de la mort*, I, 82. — S. 5 : Parabosco, *Rime di diversi*, II, 1548, p. 328. — S. 6 : A. Caro, *Fiori*, p. 50. — S. 7 : *Rime* de Coppetta, p. 17. — S. 8 : Tansillo, *Fiori*, p. 491. — S. 10 : Bembo, Signor del ciel, s'alcun prego ti move. — S. 11 : Molza, *Fiori*, p. 226. — S. 12 : Nigresoli, *il secondo volume delle Rime scelte*, p. 570. — S. 14 : Sannazar, par. I, s. 12. — S. 15 : dal Pero, *Rime di diversi*, II, p. 110. — S. 16 : Pagani, éd. de 1557, p. 30 ; éd. de 1570, p. 52. — S. 17 : Pétrarque, s. 257. — S. 18 : Pétrarque, s. 313.

L'emprunt fait à Pagani est plus intéressant parce qu'il prouve que Desportes eut l'idée d'ouvrir au moins l'un de ces recueils de *Rime spirituali* qui commençaient à inonder l'Italie. C'était justement l'un des premiers en date, et c'était l'un des meilleurs; mais le poète français ne sut y dérober qu'une mauvaise pointe sur le tombeau de Jésus-Christ :

O secret que les sens ne sçauroient bien entendre !
Celuy qui comprend tout, et ne se peut comprendre,
Est clos pour nos peschez dans un petit tombeau.
(Sonnet XVI, 2ᵉ tercet.)

Quel che la terra e cieli tutti intorno
In se contiene, e' l tripartito impero
D'ogni angelico eccelso magistero
Regge, hors sta chiuso in picciolo contorno.
(*Il trionfo del Redentor del mondo*, s. VIII.)

Ce fut aussi Pagani qui fournit à Amadis Jamin son sonnet sur saint Sébastien. Il vaut la peine de le citer, pour qu'on ait une idée d'un genre de sujet, l'éloge des saints, qui est rare dans notre littérature; du moins chez les poètes profanes de cette époque n'est-il guère représenté que par quatre sonnets de Jamin intitulés : *des Saincts*, *pour une image de Saincte Catherine*, *pour Sainct Antoine*, *Du glorieux martyr Sainct Sebastien :*

La sagette d'amour et la fleche dorée
Dont tu fus penetré, te mist au fond du cœur,
Tant de flame et de feu qu'au fort de la rigueur
Ton ame se sentoit plus en plus assurée.

Tu contemplois si fort la beauté reverée,
Qui peut seule embellir d'un eternel honneur
Que les trais des Tyrans, leur mespris et fureur,
T'estoient rozes et fleurs, et gloire desirée.

Ton genereux esprit avoit mis à mespris
Tout cela que le monde estime de grand prix,
Race, biens et faveur pour Jesuchrist ensuivre.

O magnanime chef, ô martyr glorieux,
Tu as conduis plusieurs à mourir pour mieux vivre,
Montrant qu'il n'est acquest que celuy là des cieux.

(Jamin, second volume, p. 7.)

La saetta d'amor, lo strale d'oro,
Che' l cor t'havea trafisso, tanto ardore
Pose ne l'alma tua, ch' altro dolore
Non t'era duol, ma al tuo desir ristoro.

Tanto fiso miravi in quel thesoro,
Che solo arricchir può d'eterno honore,
Che i dardi t'eran rose, e'l dishonore,
Et gli oltraggi à la fronte verde alloro.

Spirito generoso, almo, e gentile
Tu spregiasti del mondo e fiori, e frutti,
Et la vitta, e l'honor, per haver Christo.

Inclito Capitan sempre virile
Nel doppio tuo martir, molti hai condutti
A far teco del cielo il degno acquisto.

(*Il trionfo de' Beati*, sonnet 28.)

Un autre sonnet du même Jamin *pour le jour de la Passion* doit également être cité; non qu'il soit un

chef-d'œuvre d'émotion, mais au contraire parce qu'il montre comme les plus chrétiens des sujets furent parfois pour ces hommes d'esprit de simples matières à aiguiser des *concetti*. Pagani en a donné le thème dans ces vers :

Qui pendè affisso quel, che' l laccio scioglie
D'ogni peccato...

Sù questo legno amor se stesso vinse,
Per far noi vincitori. Amor la vita
Ancise, per dar vita à l'huom mortale.

Quì solo amor le spine, è chiovi astrinse
A ribellar contra la sua infinita
Possanza, cui non è virtute uguale.

(*Il trionfo del Redentor*, sonnet 7.)

Voici chez Jamin les mêmes antithèses, mais combien mieux fourbies et accompagnées de combien d'autres !

C'est icy, mon Sauveur, la piteuse journee
Ou mourant tu donnas la mort mesme à la mort
Et que t'humiliant souz un malheureux sort
Tu eslevas noz cœurs à haute destinée.

La race des humains estoit lors enchaisnée,
Mais tu la deslias te chargeant de leur tort :
Veinqu tu fus veinqueur et tu sauvas à port
(Saccageant les enfers) telle race damnée.

Que grande est ta bonté qui te fit rebeller
Contre ta grandeur mesme et te feit devaller
Du haut ciel bien heureux pour nous y faire place.

Tu fus deshonoré pour nous mettre en honneur :
Tu lavas de ton sang notre faute et malheur ;
Notre peché est grand, infinie est ta grace.
(Jamin, second volume, p. 7 verso.)

De ce sonnet tout bardé d'antithèses il est intéressant de rapprocher l'un des trois sonnets spirituels de Régnier. La chute en est à peu près la même, et les antithèses n'y manquent pas non plus. Mais entre les deux, il y a, ce me semble, une autre distance que celle que peut mettre la différence des talents. Ce n'est pas seulement de porter la marque d'un admirable ouvrier en vers qui rend l'un si supérieur à l'autre, c'est qu'on y sent percer une véritable émotion. Si le sonnet de Jamin peut être, à mon avis, présenté comme un spécimen caractéristique de ce que la poésie chrétienne produisit alors souvent d'artificiel, le sonnet de Régnier peut être donné comme un exemple de ce qu'elle sut faire d'excellent quand au don du style elle joignit la sincérité du sentiment :

O Dieu ! si mes pechez irritent ta fureur,
Contrit, morne et dolent, j'espere en ta clemence.
Si mon duëil ne suffit à purger mon offense,
Que ta grace y supplée, et serve à mon erreur.

Mes esprits éperdus frissonnent de terreur ;
Et ne voyant salut que par la penitence,
Mon cœur, comme mes yeux, s'ouvre à la repentance,
Et me hays tellement que je m'en fais horreur.

Je pleure le present, le passé je regrette ;

Je crains à l'avenir la faute que j'ay faite :
Dans mes rebellions je lis ton jugement.

Seigneur, dont la bonté nos injures surpasse,
Comme de Pere à fils uses-en doucement.
Si j'avois moins failly, moindre seroit ta grace.

*
* *

On retrouve souvent dans les chansons et dans les stances spirituelles de Desportes les qualités que nous avons admirées dans ses chansons et dans ses stances profanes ; notamment : une vivacité pleine de feu quand la strophe est courte, une noble élégance quand la strophe est longue, à peu près toujours l'harmonie du vers :

C'est trop, c'est trop versé de larmes,
C'est trop chanté d'amours et d'armes,
C'est trop semé ses cris au vent,
C'est trop plein de jeunesse folle,
Perdre tans, labeurs et parolle,
Pour le corps l'ombrage suivant.
. . . .
Je m'en repens, rouge de honte,
Quand je mets quelquefois en conte
Tant de propos que j'ay perdus,
Tant de nuicts vainement passées,
Tant et tant d'errantes pensées,
Et de cris si mal entendus.

(Edition Michiels, p. 509, 511.)

Helas! sois-moi propice, ô mon Dieu! mon refuge!
Puny moy comme pere, et non pas comme juge,
Et modere un petit le martyre où je suis;
Tu ne veux point la mort du pecheur plein de vice,
Mais qu'il change de vie et qu'il se convertisse;
Las! je le veux assez, mais sans toy je ne puis.

. . . .

Fay rentrer dans le parc ta brebis esgarée,
Donne de l'eau vivante à ma bouche alterée,
Chasse l'ombre de mort qui volle autour de moy,
Tu me vois nu de tout, sinon de vitupere;
Je suis l'enfant prodigue, embrasse-moy, mon pere!
Je le confesse, helas! j'ay peché devant toy.

(Edition Michiels, p. 513-514.)

De ces poèmes nous n'avons à peu près pas à parler ici, non pas seulement parce que les beautés que nous y rencontrons ne sont pas nouvelles dans l'œuvre de Desportes, mais parce que les sources en sont beaucoup moins italiennes que bibliques. Et il en faut dire autant des odes, stances, discours spirituels d'Amadis Jamin, comme des cantiques de Bertaut, dont quelques-uns sont même expressément des paraphrases de la Bible. — « Ta miséricorde ne surpasse-t-elle pas nos fautes? Veux-tu perdre ta créature? Quel profit aurais-tu à condamner celui que tu as fait de rien? N'as-tu pas dit au pécheur que tu ne voulais pas sa mort, mais qu'il vécût? » Voilà les questions que ces poètes ne cessent de répéter au Seigneur. Or, c'était bien là aussi le langage qu'on lui tenait en Italie dans les *canzoni* et dans les *stanze*

chrétiennes. Bembo, entre autres, avait traité ce thème avec une véritable émotion dans sa courte et belle chanson :

Signor, quella pieta che ti constrinse
Morendo far del nostro fallo ammenda,
Da l'ira tua ne copra et ne difenda.

Mais il est manifeste que Desportes, Jamin et Bertaut, qui connaissaient bien les *Psaumes* de David, en ont directement tiré, sans l'aide des Italiens, les pensées dont sont nourries toutes leurs « confessions ».

*
* *

Il est probable, en revanche, que l'influence italienne n'a pas été étrangère à la manière dont Bertaut a chanté la *Naissance de Notre-Seigneur* ; car c'est un sujet qui avait beaucoup plu au lyrisme chrétien en Italie et sur lequel il avait trop aimé à faire de l'esprit. Ecoutez, par exemple, Pagani, qui pourtant, s'il n'a pas toujours du talent, est toujours sincèrement pieux et n'écrit jamais uniquement pour faire du style :

« Dieu s'est fait homme pour nous faire divins en lui ; il s'est abaissé pour élever notre nature. » (*Triomphe du Rédempteur*, sonnet II, édition de 1570, p. 20.)

Aujourd'hui il est né de celle qui est « la Mère du

Fils et la Fille du Père, du divin Esprit la servante et l'épouse ».

« O charité ! celui qui n'eut pas d'égal, qui siégea puissant sur le haut trône divin et enrichit chacun, se voit maintenant sujet, exposé à de grands malaises et étroitement enveloppé de langes vils donnés par charité..... Celui qui allume au ciel le feu éternel maintenant craint le froid, et la haute sagesse apparaît chez nous un enfant simple et faible ; celui à qui les Vertus font révérence, la splendeur et la gloire du Tout-puissant, aujourd'hui fait l'expérience de toutes les humilités. » (*Id.*, *Capitolo*, p. 12, 17, 18.)

Bertaut sait faire produire à l'antithèse plus d'effet en rapprochant de plus près les mots opposés ; mais, puisqu'il est bien certain que Pagani fut connu et imité en France, je serais étonné si l'auteur du *Cantique pour la Naissance de Notre-Seigneur* n'avait pas eu dans la mémoire les vers dont je viens de donner la traduction quand il composa ceux-ci :

Il commence d'estre homme et reste toujours Dieu,
Cachant pour notre bien dedans ce pauvre lieu
L'admirable grandeur de son pouvoir supreme :
Et se rendant si foible, et demeurant si fort,
Il vient homme impuissant pour endurer la mort,
Et vient tout-puissant Dieu pour tuer la mort mesme.

. . . .

O Dieu, que tes bontez font d'estranges effects !
Et qu'ingrat est celuy qui de tant de bien-faits
L'eternel souvenir dans son âme n'engrave !

Tu t'asservis à l'homme afin de l'affranchir,
Tu t'appauvris toy mesme afin de l'enrichir,
Par la mort de ton Fils rachetant ton esclave.

*
* *

Bien plus italiennes sont *les Larmes de saint Pierre* par Malherbe imitées des *Lagrime di s. Pietro* par Tansillo.

Le poème de Tansillo avait paru en 1560, et dans cette première édition il formait 42 octaves, soit 336 vers. L'auteur le développa et en fit un très long ouvrage en 911 stances, divisées en XIII chants, qui fut publié seulement en 1585, après sa mort. Ces « Larmes » eurent du succès et firent verser bien d'autres larmes : ainsi en 1589 Don Angelo Grillo (un des auteurs qui, en 1585, recommandèrent au public, dans des sonnets mis en tête du poème, la deuxième édition des *Larmes de saint Pierre*) publia dans la deuxième partie de ses *Rime* les *Larmes du Pénitent* en 36 sonnets ; Erasmo di Valvasone, pour faire pendant aux *Larmes de saint Pierre*, composa les *Larmes de la Madeleine*, que l'on réimprima souvent à leur suite ; et il parut en 1593, à Bergame, tout un Recueil de *Larmes d'illustres poètes (Nuova raccolta di Lagrime di più poeti illustri* [1]*)*.

[1] Je n'ai pas vu ce volume : ces larmes ne sont probablement pas toutes des larmes pieuses.

Le succès des *Lagrime di s. Pietro* s'explique aisément. D'abord, le sujet était le sujet préféré du lyrisme chrétien, le sujet depuis longtemps à la mode chez les poètes religieux : le repentir du pécheur. Puis, ce sujet était transporté dans un cadre historique et le pécheur prenait une grandeur épique à être représenté par le prince des apôtres. Enfin, Tansillo, vrai poète, mais Napolitain de son temps, avait su mettre dans ces *Larmes* toutes les qualités comme tous les défauts qui pouvaient plaire au public italien de 1560.

Ce furent ces défauts autant que ces qualités qui séduisirent Malherbe quand, jeune encore, il imita le poème de Tansillo.

Dans son livre sur *Malherbe et la poésie française à la fin du* XVIe *siècle*[1], M. G. Allais a démontré que Malherbe avait eu sous les yeux, non pas, comme on l'avait soutenu jusque là, les secondes *Lagrime*, celles de 1585, mais les premières, celles de 1560. Son originalité est donc moindre qu'on ne le croyait, puisqu'il n'a pas eu à choisir la matière de ses 396 vers dans un poème de 7288 vers, mais qu'il a suivi d'assez près le poème primitif en 336 vers. Son imitation n'a pas été cependant un plagiat Avec beaucoup de tact, M. Allais a fait le départ de ce qui avait été traduit et de ce qui avait été soit modifié, soit créé de toutes pièces. Il a bien vu aussi qu'un assez grand

---

[1] Paris, Thorin, 1891 ; p. 113-139.

nombre de ces changements avaient pour origine la substitution à l'octave de la stance de six alexandrins, que Malherbe préféra, — à mon sens, avec raison, — comme plus française. Je ne puis que renvoyer les lecteurs à la fine étude de l'historien de Malherbe. Elle n'est pas à recommencer. Je tiens cependant à mieux affirmer que ne l'a fait M. Allais la dette de Malherbe et de notre poésie tout entière envers Tansillo. Ce Tansillo fut un précieux, trop souvent plein de mauvais goût ; mais c'était un poète autrement bien doué que Malherbe, qui imita ses *Lagrime*, et que Bertaut, qui s'inspira de ses sonnets *Amor m'inpenna l'ale*, *Poiche spiegate ho l'ale al bel desio ;* c'était une brillante imagination et une ardente sensibilité ; et quelle admirable facture de vers, quelle entente de la cadence de la strophe ! Malherbe ne l'ignorait pas. Aussi, même là où il ne l'imitait pas, demeurait-il cependant un peu son élève ; et c'est là ce qu'on doit bien savoir : celui qui apprit aux poètes français à faire tomber les stances avec grâce, avait lui-même étudié quelques-uns des secrets de cet art délicat à l'école de Luigi Tansillo.

Malherbe ne fut pas en France le seul poète qui se laissa éblouir par les *Lagrime* du poète italien. En 1595, Robert Estienne en donna à son tour une imitation beaucoup plus littérale ; plus tard, La Roque, qui comme poète érotique fut dans ses *Amours de Phyllis* (1590)[1] un disciple de Desportes, se faisant

[1] Sur ce poète et d'autres du même temps, voir l'ouvrage cité de M. Allais.

comme poète chrétien disciple de Tansillo, de Valvasone et de Malherbe, composa des *Larmes de la Madeleine*. La postérité a oublié et ces *Larmes* et le reste de l'œuvre chrétienne de La Roque et bien d'autres poésies religieuses de la même époque. N'essayons pas de les ressusciter. N'ayons pas des prétentions analogues à celles qu'eut l'éditeur de la *Muse chrestienne* de 1582 : ce serait une grande naïveté de croire qu'on pourrait réunir 600 pages de bons vers en dépouillant les volumes que le lyrisme chrétien produisit chez nous à la fin du XVIe siècle sous l'influence du pétrarquisme italien. Qu'il nous suffise d'avoir constaté que ce courant poétiq e ne fut pas sans intérêt, ni sans fécondité, puisqu'il nous a laissé quelques sonnets de Desportes, de Bertaut et de Régnier, quelques strophes de Desportes, de Bertaut et de Malherbe, vraiment dignes d'entrer dans les anthologies les plus exigeantes.

CHAPITRE V

La méditation historique et la satire chez les pétrarquistes français du XVI[e] siècle

I. Les *Antiquitez de Rome*. — II. *Les Regrets*. — III. La satire dans *les Souspirs*. — IV. Quelques sonnets satiriques de Ronsard, Passerat, Jodelle. — V. Conclusion.

C'est l'honneur de du Bellay que ce chapitre doive être consacré presque tout entier à ses *Antiquitez de Rome* et à ses *Regrets*.

Ces deux recueils forment ensemble le journal du séjour que le poète fit à Rome de 1553 à 1557 comme secrétaire de son cousin le cardinal du Bellay. Dans l'un, il nous a laissé ses impressions sur la Rome morte, la Rome des anciens, et dans l'autre, ses impressions sur la Rome vivante, la Rome des papes. Tous deux parurent à Paris chez Frédéric Morel en 1558.

Ils ne comprennent que des sonnets. La plupart de ces sonnets sont en vers alexandrins; tous sont des sonnets marotiques[1], et les rimes masculines y alternent régulièrement avec les féminines.

---

[1] CCD EED ou CCD EDE. Une seule fois (sonnet 7 des *Antiquitez*) la variante CDC DEE, qui réserve pour les derniers les deux vers à rimes plates.

I

LES ANTIQUITEZ DE ROME

Les *Antiquitez de Rome* tiennent dans l'histoire de notre poésie une place très honorable.

Ce n'est pas là que l'alexandrin fit son apparition. Ce n'est pas là non plus, mais bien dans les *Hymnes* de Ronsard, qu'il commença à prendre cette fermeté d'airain qui devait rester jusque chez Corneille sa principale beauté. Mais c'est là peut-être qu'il se fit une habitude de la prendre, et je ne sais si ce n'est pas là aussi que notre poésie réussit pour la première fois à dérouler sans trop d'embarras des périodes assez amples Qu'on en juge par celle-ci (sonnet 10) :

Plus qu'aux bords Ætëans le brave filz d'Æson,
Qui par enchantement conquist la riche laine,
Des dents d'un vieil serpent ensemençant la plaine
N'engendra de soldatz au champ de la toison,

Ceste ville, qui fut en sa jeune saison
Un hydre de guerriers, se vid bravement pleine
De braves nourrissons, dont la gloire hautaine
A remply du Soleil l'une et l'autre maison :

Mais qui finablement, ne se trouvant au monde
Hercule qui dontast semence tant feconde,
D'une horrible fureur l'un contre l'autre armez,

Se moissonnarent tous par un soudain orage,
Renouvelant entre eulx la fraternelle rage,
Qui aveugla jadis les fiers soldatz semez.

Ces qualités de force et d'ampleur, d'autres genres que le sonnet surent se les approprier. Aussi, en même temps qu'elles ont inauguré en France le sonnet historique et la poésie des ruines, les *Antiquitez de Rome* ont-elles contribué à créer chez nous la grande poésie historique et oratoire, comme à y mettre en vogue la Rome antique. On sait quelle moisson de tragédies romaines notre poésie dramatique produisit depuis la fin du XVIe siècle jusqu'au milieu du XVIIe : cette moisson, certainement, n'aurait été ni aussi abondante, ni aussi belle, si du Bellay n'avait pas composé ses *Antiquitez*.

*
* *

Lui-même dut aux poètes latins le meilleur de son éloquence : car la part de l'imitation est considérable dans les *Antiquitez*, et les sources en sont plus souvent latines qu'italiennes [1]. C'est Virgile, c'est

---

[1] Voir Vianey, *les Antiquitez de Rome : leurs sources latines et italiennes*, dans le *Bulletin italien*, numéro de juillet 1901.

Voici, dans l'ordre des sonnets, les principales sources des *Antiquitez de Rome*.

S. 2. Traduction libre d'Horace, *Odes*, I, VII : Laudabunt alii claram Rhodon. Comparer au dernier vers ce vers de Pro-

Horace, c'est Ovide, c'est Properce, c'est Lucain, qui

---

perce : Septem urbs alta jugis toto quae praesidet orbi (éd. Müller, liv. IV, él. x).

S. 3. Traduit de Janus Vitalis : Qui Romam in media quaeris...

S. 4. Même origine que le sonnet 12. Voir aussi Rutilius, *Itinéraire*, I, 99-100 et surtout le poème latin de du Bellay : *Tumulus Romae veteris*.

S. 6. Traduit de l'*Énéide*, IV, 781-787. Comparer les vers 9-10 à Horace, *Épodes*, XVI, v. 2.

S. 7. Traduit de Castiglione, Superbi colli... (*Rime di diversi*, II, 1548, p. 133).

S. 8. Amplification d'une épigramme de Buchanan : Roma armis terras ratibusque subjecerat undas.

S. 10. Amplification d'Horace, *Odes*, IV, IV, 61-64.

S. 12. Amplification d'Ovide, *Fastes*, III, 433-440 et I, 209-210.

S. 14. *Roland furieux*, XXXVII, 80 et 110; peut-être aussi XL, 51. Le trait final est de Sannazar, s. IV : Famosi colli...

S. 17. Le tour des premiers vers est imité du début d'un sonnet de Guidiccioni : Mentre in piu largo e piu superbo volo (*Rime diverse*, I, 1545, p. 144).

S. 18. Buchanan : Hi colles ubi nunc vides ruinas, et : Non ego Romulea miror quod pastor in urbe ; — Properce, V, I : Hoc quodcumque vides, hospes ; — Ovide, *Fastes*, V, 93-94 ; — Tacite, *Annales*, I, I.

S. 21. Combinaison d'Horace, *Épodes*, XVI, 1-9, et de Lucain, *Pharsale*, I, 28-30. Voir le sonnet 31.

S. 22. Traduction libre de Lucain, I, 72-80.

S. 24. Traduit d'Horace, *Épodes*, VII.

S. 26. Amplification d'Ovide, *Fastes*, VI, 683-684, et d'Horace, *Odes*, III, III, 53-56.

S. 28. Traduit de Lucain, I, 136-143.

S. 29. Traduction libre de Properce, éd. Müller, IV, XXII.

S. 31. Combinaison d'Horace, *Épodes*, XVI, 1-9, et de Lucain, I, 28-30, 84-85.

ont fait sentir à du Bellay la majesté de Rome, et il est le plus souvent leur écho lorsqu'il dit

Les sept costaux Romains, sept miracles du monde,

à moins qu'il ne reprenne, pour chanter la chute de la puissance romaine, les images qu'ils avaient appliquées à d'autres grandes catastrophes.

Quand il voit (sonnet 12) — tels jadis les Géants —

Le front audacieux des sept costaux romains
Lever contre le ciel son orgueilleuse face,

il ne fait guère que répéter Ovide (*Fastes*, I, 209-210):

At postquam fortuna loci caput extulit hujus,
Et tetigit summo vertice Roma deos.

Quand il constate tristement que Rome, après avoir résisté à Pyrrhus et à Carthage, s'est ruinée elle-même (sonnet 21):

Mais defaillant l'objet de sa vertu
Son pouvoir s'est de luy mesme abattu ;

il refait le vers bien connu d'Horace (*Épodes*, XVI):

Suis et ipsa Roma viribus ruit ;

et c'est le même vers qui lui a inspiré ce distique :

Rome seule pouvoit à Rome ressembler :
Rome seule pouvoit Rome faire trembler.

Quand il compare la gloire de « ceste ville ancienne »,

féconde en grands hommes, à celle de la Bérécynthienne, fière d'être la mère des dieux (sonnet 6), il traduit un passage fameux de l'*Énéide* (VI, 781-787), ayant, à défaut de l'originalité des idées, le mérite d'avoir su faire passer dans son dernier vers toute la vigueur du vers si souvent cité, où Virgile définit le grand rôle de Rome :

illa inclyta Roma
Imperium terris, animos æquabit Olympo.

celle qui fit égale
Sa puissance à la terre et son courage aux cieux.

Quand il soutient que toutes les merveilles de l'Égypte, de la Grèce, de l'Asie, s'étant trouvées réunies à Rome, Rome fut pendant sa vie l'ornement du monde et que morte elle en est le tombeau (sonnet 29), il emprunte tout son développement à Properce, sauf son trait final; encore si Properce ne pouvait lui donner ce dernier vers le lui a-t-il suggéré (éd. Müller, livre IV, él. 22):

Omnia Romanæ cedent miracula terræ :
Natura hic posuit quidquid ubique fuit.

Rome vivant fut l'ornement du monde,
Et morte elle est du monde le tombeau.

Quand il compare Rome déchue à un grand chêne « asseiché », dont le pied n'est plus fermement fiché en terre, mais qui impose encore au « populaire » par son tronc « nouailleux » (sonnet 28), il transporte à

la ville en ruines, par une traduction littérale et d'ailleurs fort réussie, le magnifique éloge que Lucain fait de Pompée :

Qualis frugifero quercus sublimis in agro
Exuvias veteres populi, sacrataque gestans
Dona ducum; nec jam validis radicibus hærens,
Pondere fixa suo est : nudosque per aera ramos
Effundens, trunco, non frondibus efficit umbram :
At quamvis primo nutet casura sub Euro,
Tot circum silvæ firmo se robore tollant,
Sola tamen colitur.

(*Pharsale*, I, 136-143.)

Qui a veu quelquefois un grand chesne asseiché,
Qui pour son ornement quelque trophee porte,
Lever encor' au ciel sa vieille teste morte,
Dont le pied fermement n'est en terre fiché,

Mais qui dessus le champ plus qu'à demy panché
Monstre ses bras tous nuds et sa racine torte,
Et sans fueille umbrageux de son poix se supporte
Sur son tronc noüailleux en cent lieux esbranché :

Et bien qu'au premier vent il doive sa ruine,
Et maint jeune à l'entour ait ferme la racine,
Du devot populaire estre seul reveré :

Qui tel chesne a peu voir, qu'il imagine encores,
Comme entre les citez, qui plus florissent ores,
Ce vieil honneur poudreux est le plus honnoré.

Ces exemples suffisent à montrer l'heureux usage que du Bellay dans les *Antiquitez de Rome* a su faire des grands classiques.

Malheureusement, il ne les imite pas toujours avec la simplicité qui leur convient. Il amplifie Horace et il enjolive Lucain. Là où celui-ci appelait Annibal « le Carthaginois » (I, 31), il l'appelle « le Mars de Lybie » (sonnet 21); là où celui-là disait: « ni les lions, ni les loups ne connaissent une pareille rage » (*Épodes*, VII), il dit avec d'ambitieuses périphrases (sonnet 24):

Si l'aveugle fureur qui cause les batailles
Des pareilz animaux n'a les cœurs allumez,
Soient ceulx qui vont courant, ou soient les emplumez,
Ceulx-là qui vont rampant, ou les armez d'escailles.

Son éloquence se tourne ainsi parfois en déclamation, comme va bientôt le faire après lui, — et probablement un peu d'après lui, — celle de tous nos poètes orateurs du XVIe siècle.

*
* *

Bien qu'il soit surtout nourri de pensées et d'images puisées chez les poètes anciens, le petit recueil des *Antiquitez de Rome* doit beaucoup aux poètes italiens : si du Bellay ne leur a pas pris un grand nombre de détails, c'est eux qui lui ont suggéré l'idée de chanter les ruines de Rome et celle de les chanter en sonnets.

Cette mélancolie qu'il ressentit si fortement en face des reliques de l'ancienne puissance romaine, d'autres poètes de la Renaissance l'avaient ressentie, en effet, avant lui, et avant lui avaient éprouvé le

besoin de la traduire en beaux vers. Pour ne pas remonter jusqu'à Pétrarque, mais pour parler seulement des contemporains de du Bellay, — puisqu'aussi bien il cherchait de préférence ses inspirations chez les écrivains de son temps, — Sannazar avait composé une élégie d'une rare émotion sur les ruines de Cumes[1]; un autre napolitain, Janus Vitalis, avait fait dans une épigramme les pointes les plus ingénieuses sur Rome, « qu'on ne peut plus trouver au milieu de Rome » et « qui après avoir vaincu le monde se vainquit elle-même de peur de ne rien laisser à vaincre » :

Vicit ut haec mundum, nixa est se vincere ; vicit
A se non victum ne quid in orbe foret ;

à son tour, le poète écossais Buchanan, en même temps qu'il exhalait son indignation contre les vices des papes en quelques épigrammes d'une ironie digne de Martial, avait conté dans d'autres épigrammes trop spirituelles, les destins de Rome, justement retombée sous le joug d'un pasteur parce qu'elle avait été fondée par un pasteur :

Non ego Romulea miror quod pastor in Urbe
Sceptra gerat : pastor conditor Urbis erat.

Toutes ces pièces étaient en vers latins. Du Bellay

---

[1] *Ad ruinas Cumarum urbis vetustiss.* — Voir aussi l'épigramme *In theatrum Campanum.*

les connut et sa première idée fut d'emprunter lui-même, comme l'avait fait Sannazar, Vitalis et Buchanan, la langue des Romains pour parler dignement de Rome. Il fit donc en vers latins une description de Rome, où il sut évoquer éloquemment les grandeurs passées de la ville en face de son actuelle déchéance.

Dans cette méditation historico-philosophique, M. Chamard le remarque avec raison, « il est aisé de reconnaître la pensée première et comme le germe des *Antiquitez de Rome*[1]. »

*
* *

Comment du Bellay s'avisa-t-il, cependant, d'emprunter ensuite sa langue maternelle et le cadre du sonnet pour exprimer les émotions qu'il éprouva devant les ruines de la ville éternelle ?

En s'apercevant que les Italiens avaient employé quelquefois le sonnet à ce genre d'élégie.

Il ne trouvait sans doute dans les *canzonieri* pétrarquistes que très peu de sonnets consacrés à pleurer la mort de Rome, mais ce petit nombre suffit à lui suggérer l'idée d'en composer un plus grand nombre, comme à lui donner, si l'on peut dire, « le ton ». Or, qu'il ait connu ces quelques sonnets, qu'il en ait

---

[1] Chamard, *Joachim du Bellay*, p. 290.

même été frappé, c'est ce que prouve surabondamment les imitations qu'il en a faites.

Le début de son sonnet 17 est inspiré du début d'un sonnet où Guidiccioni déplore les malheurs de l'Italie (*Rime* de 1545, p. 144) :

Tant que l'oyseau de Juppiter vola,
Portant le feu, dont le ciel nous menace...

Mentre in piu largo e piu superbo volo
L'ali sue spande et la gran forze muove
Per l'Italico ciel l'augel di Giove...

La fin de son très beau sonnet 14 est empruntée au sonnet où Sannazar, apostrophant les antiques sénateurs, chevaliers, consuls, tribuns, rois, empereurs, qui rendirent jadis le monde tributaire et teignirent le sol du sang barbare, leur demande ce qu'ils ont fait de leur gloire :

Antichi Padri. Cavalieri armati,
Consul, Tribuni, Regi e Imperatori
'U son le vostre glorie, 'u son gli onori,
Le ricche spoglie, e li trofei portati ?

Con arme, e con virtute a parte a parte
Già feste il mondo tributario, e servo,
E del barbaro sangue il terren tinto.

Tutte l'antiche, e le moderne carte
Dicon di voi ; ma per destin protervo
Del vero vincitor si gloria il vinto.

(Sannazar, par. III, son. IV.)

Ainsi ceulx qui jadis souloient à teste basse,
Du triomphe romain la gloire accompagner,
Sur ces poudreux tombeaux exercent leur audace,
Et osent les vaincuz les vainqueurs desdaigner.

Son sonnet 7 est tout entier traduit, comme l'a montré M. Morel-Fatio, d'un sonnet qu'il trouva sans nom d'auteur dans le livre second des *Rime di diversi*. M. Morel-Fatio, en contant la fortune très curieuse de ce sonnet italien, en attribue la paternité, sur des témoignages anciens et considérables, à Baldassar Castiglione, l'auteur du *Cortegiano*[1]. Les éditeurs des *Lirici del Secolo XVI* dans la *Biblioteca classica economica* veulent qu'il soit de Guidiccioni.

Superbi colli, e voi sacre ruine,
Che 'l nome sol di Roma anchor tenete ;
Ahi che reliquie miserande havete
Di tante anime eccelse e pellegrine.

Theatri, archi, colossi, opre divine
Triomphal pompe gloriose e liete,
In poco cener pur converse sete
E fatte al vulgo vil favola al fine.

Cosi se ben' un tempo, al tempo guerra
Fanno l'opre famose, a passo lento :
E l'opre, e i nomi insieme il tempo atterra.

---

[1] *Histoire d'un sonnet* dans la *Revue d'histoire littéraire de la France*, numéro du 15 avril 1894.

Vivrò dunque fra miei martir contento,
Che se 'l tempo da fine a ciò ch' è in terra,
Dara forsi anchor fine al mio tormento.

(*Rime di diversi*, II, 1548, p. 132.)

Sacrez costeaux, et vous sainctes ruines,
Qui le seul nom de Rome retenez,
Vieux monuments, qui encore soustenez
L'honneur poudreux de tant d'ames divines :

Arcz triomphaux, pointes du ciel voisines,
Qui de vous voir le ciel mesme estonnez,
Las, peu à peu cendre vous devenez,
Fable du peuple et publiques rapines !

Et bien qu'au temps pour un temps facent guerre
Les bastiments, si est-ce que le temps
Œuvres et noms finablement atterre.

Tristes desirs, vivez donques contents :
Car si le temps finist chose si dure,
Il finira la peine que j'endure.

*
* *

Ce n'est donc pas du Bellay qui le premier employa le sonnet à chanter la mélancolie des ruines romaines : les pétrarquistes italiens lui en avaient donné l'exemple.

Et là ne se borna point l'influence des poètes italiens sur l'auteur des *Antiquitez* : il leur doit quelques détails, dignes d'être signalés, parce qu'ils montrent comme son esprit était ingénieux à saisir des

rapports entre des objets éloignés et à transporter une image d'un domaine dans un autre

Ainsi, en demandant dans la première partie de son sonnet 5 qu'on vienne voir Rome si l'on veut voir ce qu'ont pu la nature, l'art et le ciel, il répète en l'honneur de la ville un éloge que bien des pétrarquistes, y compris lui-même, avaient adressé à leur maîtresse :

> Qui voudra voir tout ce qu'ont peu nature
> L'art et le ciel, Rome, te vienne voir.
>
> (*Antiquitez de Rome*, 5.)

> Tutto il bel, che giamai natura et arte
> Ne gli anni adietro e ne l'età novella
> Creò...
>
> (Lelio Capilupi.)

> Si le pinceau pouvoit montrer aux yeulx
> Ce que le ciel, les Dieux et la Nature
> Ont peint en vous...
>
> (*Olive*, 7.)

Le tour même *Qui voudra voir* était familier aux pétrarquistes dans les compliments de ce genre :

> Chi vuol veder quantunque puo natura
> E'l ciel tra noi, venga a mirar costei...
>
> (Pétrarque, I, 210.)

> Chi vuol veder tutta raccolta insieme
> Quanta fu mai bellezza e leggiadria,
> Miri la donna mia.
>
> (Girolamo Parabosco.)

En ajoutant, dans la deuxième partie du même sonnet, que si le corps de Rome est au tombeau son âme revit dans ses arts, il dit de Rome ce que les poètes pétrarquistes avaient l'habitude de dire dans les éloges funèbres qu'ils faisaient de leurs confrères. Ce sonnet 7 est ainsi comme une épitaphe de Rome, et, chose curieuse, il ressemble étrangement à l'un des nombreux sonnets-épitaphes, composés à l'occasion de la mort de Bembo, qui furent publiés dans le recueil des poètes napolitains en 1552, c'est-à-dire très peu de temps avant que du Bellay composât ses *Antiquitez*[1]:

Qui voudra voir tout ce qu'ont peu nature
L'art et le ciel, Rome, te vienne voir...

Le corps de Rome en cendres est dévallé ;...

Mais ses escripts, qui son loz le plus beau
Malgré le temps arrachent du tumbeau,
Font son idole errer parmy le monde,
(*Antiquitez*, 5.)

Il Bembo è morto, il volgo grida e piange...

Il Bembo vive e le sue opre il fanno
Vivo da l'Histro al Nil, dal Tago, al Gange:

---

[1] *Libro terzo delle rime di diversi illustri signori napoletani...* in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 1552. Sur ce *libro terzo*, bientôt devenu *libro quinto*, voir l'appendice II. Je cite le sonnet-épitaphe de Bembo d'après l'édition de 1555, p. 404.

Egli, *quanto puo dar natura e arte*
Hebbe tutto dal cielo, et qua giu il diede
Con lungo studio e honorata cura :

Hov l'inchiostro divin, le sacre carte,
Lo stil altero, e i gran concetti fede
Fanno, et com' egli in vita eterna dura.

Le beau sonnet 14, dont l'idée générale et la pointe sont empruntées, comme nous l'avons dit, à un sonnet de Sannazar, offre dans son premier quatrain un autre exemple de ces ingénieuses transpositions d'images dont du Bellay est coutumier.

L'auteur du *Roland furieux* nous conte (XXXVII, 80) que le félon Marganor répandait au loin une profonde terreur; personne n'osait devant lui lever la tête :

Egli dalla sua gente è si temuto,
Ch' uomo non fu ch' ardisse *alzar la testa*.

Mais quand il fut dompté par Marphise, tous ceux qui pliaient devant lui vinrent l'insulter ; ainsi on passe en été, sans danger, le torrent qu'on n'osait affronter pendant l'hiver (XXXVII, 110) :

Come torrente che superbo faccia
Lunga pioggia talvolta o nievi sciolte
Va ruinoso, e giu da' monti caccia
Gli arbori e i sassi e i campi e le riccolte ;
Vien tempo poi, che l'orgogliosa faccia
Gli cade, e si le forze gli son tolte,
Ch' un fanciullo, una femmina per tutto
Passar lo puote, e spesso a piede asciutto.

Ce qu'Arioste nous dit de Marganor, du Bellay nous le dit de Rome :

Comme on passe en esté le torrent sans danger,
Qui souloit en hyver estre roy de la plaine,
Et ravir par les champs d'une fuite hautaine
L'espoir du laboureur et l'espoir du berger ;. .

Ainsi ceulx qui jadis souloient *à teste basse*

Du triomphe Romain la gloire accompagner,
Sur ces poudreux tombeaux exercent leur audace,
Et osent les vaincuz les vainqueurs desdaigner[1] .

C'est ainsi que nous l'avons vu tout à l'heure transporter à Rome déchue le magnifique éloge que Lucain fait de Pompée vaincu, et bientôt nous le verrons dans *les Regrets* appliquer à la douleur d'être éloigné de sa patrie des images que d'autres avaient appliquées à la douleur d'être éloignés de leur dame.

---

[1] Pour développer l'image du torrent, empruntée, comme on le voit, à l'Arioste, le poète s'est peut-être souvenu aussi d'un autre passage du *Roland furieux* (XL, 31) où le Pô nous est montré ravissant l'espoir du laboureur et l'espoir du berger :

Con quel furor che'l re de' fiumi altiero,
Quando rompe talvolta argini e sponde,
E che nei campi Ocnei s'apre il sentiero,
E i grassi solchi e le biade feconde,
E con le sue capanne il gregge intiero,
E coi cani i pastor porta nell' onde...

*
* *

Les 32 sonnets des *Antiquitez de Rome* sont suivis d'un *Songe* en 15 sonnets, où du Bellay redit dans un langage symbolique tout l'étonnement douloureux dont il est possédé en méditant sur la grandeur et la chute de Rome. C'est tour à tour un *palais* bâti sur une *montagne* qu'abat un tremblement de terre; — une *pyramide* que la foudre renverse; — un *arc de triomphe* qui s'écroule; — un *chêne* que des paysans abattent; — une *louve* allaitant deux bessons que des chasseurs traquent et tuent; — une *nacelle* que la mer engloutit; — un *boccage* près d'un ruisseau, d'où les satyres chassent les nymphes; — une *cité* bâtie sur le sable que l'ouragan balaie; — des *nuages* que le vent dissipe, etc. Cette vision est une œuvre trop artificielle pour qu'il y ait le moindre intérêt à rechercher où du Bellay en a emprunté les éléments. Il suffit de savoir que dans son ensemble elle est librement imitée de la *canzone* de Pétrarque: *Standomi un giorno solo alla fenestra*, et du Bellay n'a point cherché à dissimuler son imitation puisqu'au sonnet XIII il fait expressément allusion à la *canzone* et à son auteur, en appelant celui-ci « le triste Florentin »[1].

---

[1] C'est Pétrarque qui est désigné ainsi, et non Dante, comme l'a cru Rathery (*Influence de l'Italie sur les lettres françaises*, Paris, 1853, p. 108), et d'après lui M. Chamard. En effet, l'image de la nacelle, que du Bellay dans ce sonnet dit emprunter au triste Florentin, est tirée de la *canzone* de Pétrarque.

Le recueil des *Antiquitez de Rome* forme dans la carrière de du Bellay une transition entre *l'Olive*, la moins originale de ses trois principales œuvres, et *les Regrets*, une des œuvres poétiques les moins livresques de tout le XVIe siècle. Mais le poète y est plus près de sa première que de sa seconde manière : car, sans contester la sincérité ni la profondeur des émotions dont il fut saisi quand il contempla de ses yeux les vénérables vestiges de la grandeur romaine, nous venons de voir qu'il ne traduisit presque jamais ses impressions personnelles qu'en empruntant le secours d'images étrangères.

Dans son dernier sonnet, il s'adresse au luth qu'Apollon a daigné lui donner et l'engage à s'enorgueillir de la nouveauté de ses accords :

> Vanter te peux, quelque bas que tu sois,
> D'avoir chanté le premier des François
> L'antique honneur du peuple à longue robbe.

Ces vers sont beaux et cette fierté est légitime ; mais ne donnons pas à la parole du poète plus de portée qu'il n'entendait sans doute lui en donner. En le félicitant d'avoir chanté « le premier en France » les louanges du peuple qui porta la toge, ne lui attribuons pas l'honneur de les avoir chantées le premier à l'époque de la Renaissance, ni de les avoir chantées, après Virgile et Lucain, Horace et Ovide, Buchanan et Sannazar, d'une façon vraiment nouvelle, ni d'avoir ployé le sonnet à ce genre de

chanson. Accordons lui simplement le titre qu'il revendique, et c'est un titre assez beau pour que le plus orgueilleux s'en contente : celui d'avoir inauguré dans son propre pays la poésie historique.

II

LES REGRETS

A son arrivée dans la ville éternelle du Bellay y avait d'abord cherché les traces de son glorieux passé, et il avait écrit les *Antiquitez de Rome* ; mais il était trop un homme de son temps pour ne pas être bientôt plus intéressé par la vie actuelle de Rome que par les souvenirs de sa vie d'autrefois, et il composa *les Regrets*. C'est un recueil de 191 sonnets, sortes de billets adressés les uns à des amis, d'autres à lui-même ou au lecteur, et là tour à tour il dit ses regrets de la patrie natale, il se plaint de ses occupations, il dépeint la cour pontificale et les mœurs romaines[1].

Dans une dédicace à M. d'Avanson, ambassadeur de France à Rome, puis dans quelques sonnets qui lui servent de préface, le poète explique avec une

---

[1] Dans les lignes qui suivent nous allons reproduire à peu près textuellement un article publié dans le *Bulletin italien*, numéro de janvier 1904 : *La part de l'imitation dans « les Regrets »*.

simplicité où perce une pointe bien légitime d'orgueil l'originalité de son recueil. Ce ne sont pas ici de grands sujets, ce ne sont pas des vers ciselés laborieusement; c'est un journal intime, ce sont des commentaires. Mais aussi ce n'est pas une œuvre faite d'emprunts; ni Horace ni Pétrarque n'ont rien à revendiquer là-dedans; l'auteur a tout tiré de son propre fonds :

Je ne veulx feuilleter les exemplaires grecs,
Je ne veulx retracer les beaux traicts d'un Horace,
Et moins veulx-je imiter d'un Pétrarque la grace,
Ou la voix d'un Ronsard, pour chanter mes regrets.
. . . .
Je me contenteray de simplement escrire
Ce que la passion seulement me fait dire,
Sans rechercher ailleurs plus graves arguments[1].

Si du Bellay s'excuse en apparence de n'avoir point écrit sous une autre dictée que celle de la passion, on sent bien qu'en réalité il s'en glorifie. Il n'ignore pas que peu d'auteurs sont capables d'appliquer la poétique contenue dans ce vers d'un autre sonnet :

J'escry naïvement tout ce qu'au cœur me touche,

et, ayant inventé avant La Fontaine le secret de mettre de l'art dans des vers faciles, il ne craint pas de défier les imitateurs de le lui dérober :

---

[1] Edition Liseux, sonnet 4.

Et peult estre que tel se pense bien habile
Qui trouvant de mes vers la ryme si facile
En vain travaillera, me voulant imiter[1].

Du Bellay ne s'est point vanté à tort : il n'y a rien dans notre poésie du XVIe siècle de plus original que *les Regrets*. Ce recueil de sonnets n'est pas « de la littérature ». Il a bien été composé, comme l'affirme l'auteur, « suivant les accidents divers du lieu » où il vivait. De quoi y est-il question, en effet ? Des mœurs et des repas de Jules III, de l'avènement du bon Marcel II, des espérances que fit concevoir son honnêteté et des déceptions que provoqua sa mort prématurée, de l'élection du vieux Caraffa, de sa frêle santé, de son humeur belliqueuse, des malédictions que souleva chez les alliés de la France la nouvelle d'une trêve conclue entre le Roi et l'Empereur, de l'abdication de Charles-Quint se faisant ermite au moment où le pape se faisait soldat. De quoi encore ? De la publication des *Hymnes* de Ronsard et de la composition de sa *Franciade*, des congrégations romaines et du carnaval, des difficultés où se débattait l'intendant du cardinal du Bellay obligé de faire manger beaucoup de gens avec peu d'argent. Mais, grands événements ou menus faits, qu'est-ce que tout cela, sinon ce que du Bellay a vu, a entendu, a appris, a accompli, a souffert, ce à quoi il s'est intéressé pendant son voyage à Rome ? Qu'est-ce que tout cela, en un mot, sinon de la réalité ?

---

[1] *Ibid.*, sonnet 2.

La démonstration n'en est plus à faire et je renvoie le lecteur au dernier historien de du Bellay, M. Chamard, qui l'a faite avec une rare précision : *les Regrets* méritent la définition élogieuse que Montaigne a proposée de ses *Essais* : c'est un livre de bonne foi, consubstantiel à son auteur.

Cependant il serait étrange qu'un volume de vers composé en pleine Renaissance n'eût pas quelque chose de livresque, si peu que ce fût, et qu'il ne fallût pas faire la part de l'imitation jusque dans la plus sincère des œuvres de la Pléiade. Il faut la faire, en effet, et plus grande qu'on ne croit

*
* *

En 1549, avaient paru à Rome les sonnets d'Alexandre Piccolomini : *Cento Sonetti di M. Alisandro Piccolomini*, in Roma, Appresso Vincentio Valgrisi; MDXLVIIII.

C'est pour l'époque un fort beau livre : il n'y a, contrairement à l'usage, qu'un seul sonnet par page; chaque sonnet a un numéro d'ordre et un titre ; la table des *incipit* est suivie, ce qui est tout à fait exceptionnel, d'une table des matières.

A la fin d'une longue préface, l'auteur déclare que les recueils de sonnets en Italie ne parlant jamais que de soupirs et de tourments d'amour, il va tenter une nouvelle voie. Ses intentions sont mieux expliquées encore dans le premier de ses sonnets :

Une autre trompette fera résonner les triomphes de Charles et dira les mille nations différentes d'habit et de langage qu'il a vaincues à leur grand déshonneur.

D'autres plus doctes diront les causes profondes de toutes les choses dont le monde est fait, comment le soleil luit, comment brille l'éclair ou éclate le tonnerre, comment le jour tantôt se fait court et tantôt se fait long.

Moi, ma muse toscane me rappelle sans cesse à un autre style et ne me permet pas de tenter une entreprise qui ne conviendrait pas à mon humble lyre.

Donc, je dirai comment Amour me traite de temps en temps, et seulement pour me défendre, j'oserai attaquer les erreurs de quelques-uns [1].

Peut-on lire ces lignes sans songer immédiatement au premier sonnet des *Regrets ?*

Je ne veulx point fouiller au sein de la nature,
Je ne veulx point chercher l'esprit de l'univers,
Je ne veulx point sonder les abysmes couvers,
Ny desseigner du ciel la belle architecture.

Je ne peins mes tableaux de si riche peinture,
Et si haults arguments ne recherche à mes vers :
Mais suivant de ce lieu les accidents divers,
Soit de bien, soit de mal, j'écris à l'aventure.

Je me plains à mes vers, si j'ay quelque regret,
Je me ris avec eulx, je leur dy mon secret,
Comme estans de mon cœur les plus seurs secrétaires.

---

[1] *L'intentione de l'autore nei suoi sonetti.* SONETTO I : Altra tromba sarà, ch' alto risuoni....

Aussi ne veulx-je tant les pigner et friser,
Et de plus braves noms ne les veulx desguiser,
Que de papiers journaulx, ou bien de commentaires.

Le sonnet-préface de Piccolomini annonce seulement des sonnets d'amour et des sonnets satiriques; mais, en réalité, le recueil est beaucoup plus varié. On y trouve : des pièces d'amour ; une pièce pour le jeudi-saint avant la communion et une autre pour le vendredi-saint devant le crucifix ; des satires contre divers personnages, très peu méchantes d'ailleurs, et où l'individu attaqué n'est jamais désigné que par un pseudonyme ; quelques satires générales, parmi lesquelles je relève pour sa ressemblance avec certains sonnets des *Regrets* la pièce intitulée *Contre l'ambition de la cour de Rome*[1]; des réflexions sur certains événements, comme le Concile de Trente ; des billets à des amis, aussi divers que le sont les occasions qui leur ont valu cet honneur : morts, naissances, maladies, départs ; enfin des confidences sur l'auteur lui-même, parmi lesquelles il faut noter le sonnet LIV : *A M. Romuleo Amaseo l'auteur décrit la vie qu'il mène à Rome*[2]. Cette vie était plus douce que celle qu'y devait mener du Bellay : car beaucoup de temps était employé à lire, beaucoup à se distraire,

---

[1] *A. M. Giuliano Ardinghello, Sopra l'ambition de la corte di Roma*, SONETTO LVI.

[2] *A. M. Romuleo Amaseo, scrive l'Autore la vita ch' egli fa in Roma*, SONETTO LIIII.

et le poète se déclarait satisfait de son sort, saut que ses cheveux commençaient à blanchir. Il se montre plus chagrin dans le sonnet C, à M. Alisandro Belanto: car, là il se plaint d'être à Rome, privé de liberté, servant des seigneurs, prenant des cheveux blancs à ce métier, regrettant sa chère patrie, aspirant au jour où il reverra les douces collines de Sienne et où il reviendra lire en paix au murmure de leurs ruisseaux.

On le voit : quatre ans avant que du Bellay arrivât à Rome, un poète avait publié le journal intime de la vie qu'il avait menée dans cette même Rome, et ce journal était un recueil de sonnets, et il contenait des satires, des regrets, des billets à des amis.

Mais du Bellay l'a peut-être ignoré. — Ce n'est pas probable. Lorsqu'en 1573, Paul de Foix fut envoyé à Rome comme ambassadeur par Charles IX, nous savons par son secrétaire, qui nous a laissé le récit de son ambassade, l'historien de Thou, qu'il fit le voyage de Sienne à seule fin de saluer et de connaître Alexandre Piccolomini. Vingt ans plus tôt, l'auteur des *Cent Sonnets* n'était pas encore, sans doute, le personnage considérable auquel l'ambassadeur d'un grand roi allait, en se détournant de sa route, porter ses hommages. Il n'avait pas encore composé ses grands traités d'astronomie ni donné l'édition définitive de son *Institution morale*. Mais il appartenait à une famille trop illustre pour que le moindre écrit sorti de sa plume ne fût pas remarqué. Ses sonnets n'étaient pas, d'ailleurs, son début dans les lettres. Tout jeune, il avait déjà fait parler beaucoup

de lui, et même beaucoup trop : car il avait commis le péché d'écrire un certain dialogue intitulé *la Raffaela*, qui aurait pu être signé par l'Arétin. Depuis, il avait abordé le théâtre, et c'était une pièce de lui, *l'Amor costante*, qu'on avait représentée à Sienne en 1536, devant Charles-Quint. Enfin, avant les *Cent Sonnets*, il avait composé son livre de la *Sphère du Monde* et donné une première édition de son *Institution morale*, et ces publications lui avaient valu un sonnet élogieux de Ferrante Caraffa, qu'il fit imprimer à la suite des siens.

N'hésitons pas à le dire : du Bellay a lu les vers de Piccolomini, et s'il y a un abîme, tant pour la variété des sujets que pour l'agrément de la forme, entre les deux recueils, les *Cento Sonetti* n'en sont pas moins comme le premier crayon des *Regrets*.

Mais les dettes de l'auteur des *Regrets* ne se bornent pas à avoir pris (heureuse imitation) à Piccolomini l'idée de faire en sonnets un journal de son séjour à Rome. Si vraiment sincère qu'ait été chez lui le poète élégiaque, si soucieux de réalité qu'ait été le poète satirique, l'un et l'autre ont eu des devanciers et des modèles.

*
* *

Comme toutes les douleurs se ressemblent par quelque endroit, du Bellay, dans quelques-uns de ses meilleurs sonnets élégiaques, s'est souvenu pour pleurer sa patrie perdue des pièces où les pétrar-

quistes pleuraient la mort de leur dame, ou son départ, ou même simplement son ingratitude. Ce ne sont jamais des copies, mais ce sont de curieuses réminiscences.

Les pétrarquistes disaient, et je vais traduire quelques vers d'un sonnet de Pamphilo Sasso à qui cette image est familière :

Comme le timide agneau, qui se trouve abandonné. remplit tous les lieux des lamentations de sa douleur, appelant sa mère ; ainsi fais-je éloigné de ton beau visage : par les forêts, par les collines, par les monts, par les vallées, je vais criant[1].

Du Bellay dira (sonnet 9) :

France, mère des arts, des armes et des loix,
Tu m'as nourry long temps du laict de ta mamelle :
Ores, comme un aigneau qui sa nourrice appelle,
Je remplis de ton nom les antres et les bois.

Si tu m'as pour enfant advoué quelquefois,
Que ne me respons-tu maintenant, ô cruelle ?
France, France, respons à ma triste querelle ;
Mais nul, sinon Écho, ne respond à ma voix.

---

[1] *Opera del preclarissimo poeta Miser Pamphilo Sasso Modenese* (Venetiis per Guilielmum de Fontaneto de Monferrato. M.CCCCC.XIX) f. b, 6, recto : Come el timido agnel del gregge fore...

Entre les loups cruels j'erre parmy la plaine,
Je sens venir l'hyver de qui la froide haleine
D'une tremblante horreur fait hérisser ma peau.

Las, tes autres aigneaux n'ont faute de pasture,
Ils ne craignent le loup, le vent ny la froidure :
Si ne suis je pourtant le pire du troppeau.

Les pétrarquistes disaient, et si je traduis encore des vers de Sasso, c'est que ce thème, inspiré d'ailleurs de Properce, revient chez lui, comme chez son maître Séraphin, indéfiniment ; mais il n'est peut-être pas un pétrarquiste qui ne l'ait traité à son tour :

Le cavalier qui sert attend une récompense de son capitaine, le serviteur de son seigneur ; le navigateur après une longue course porte chez lui un trésor... ; mais qui sert la femme n'a pour récompense, après un long tourment, que peine, angoisse, douleur, honte, dommage.

Le cerf épuisé à la course et recru de fatigue boit une eau fraîche et se repose ;... le cheval, quand on lui a enlevé la bride et la selle, hennit de joie et gratte le sol ; le bœuf, après qu'on l'a délié du joug, saute et folâtre ; bref, chaque bête a un moment et un lieu de plaisir, sauf moi qui depuis ma naissance suis destiné au feu[1].

Du Bellay dira (sonnet 35) :

La nef qui longuement a voyagé (Dillier)

---

[1] *Ibid.*, f. e. I, verso et f. b. 5, verso : El cavaler che serve aspetta merto... El caval posto la briglia e la sella...

Dedans le sein du port à la fin on la serre :
Et le bœuf, qui long temps a renversé la terre,
Le bouvier à la fin luy oste le collier :

Le vieil cheval se voit à la fin deslier,
Pour ne perdre l'haleine, ou quelque honte acquerre :
Et pour se reposer du travail de la guerre,
Se retire à la fin le vieillard chevalier.

Mais moy, qui jusqu'icy n'ay prouvé que la peine,
La peine et le malheur d'une espérance vaine,
La douleur, le souci, les regrets, les ennuis,

Je vieillis peu à peu sur l'onde Ausonienne,
Et si n'espère point, quelque bien qui m'advienne,
De sortir jamais hors des travaux où je suis.

Les pétrarquistes disaient :

Le dur ouvrier qui peine le jour trompe sa fatigue en chantant ; le marinier qui se donne du mal sur mer souvent relâche l'ourse et la poge en chantant ;

La femme attentive à son lin déroule son fuseau tors en chantant ; le berger qui mène paître son troupeau supporte en chantant la pluie et le vent.

La musique a tant de vertu qu'elle adoucit un moment toute douleur amère, captivant l'intelligence.

Voilà pourquoi, Madame, je chante en votre présence : ce n'est pas que j'aie aucune joie au cœur ; c'est pour soulager ma peine[1].

---

[1] *Sylve di Marcello Philoxeno Tarvisino poeta clarissimo ;* impresso in Venetia per Nicolo Brenta, a di V agosto MDVII (collection de M. H. Vaganay). *Sonetti juvenili*, f. r, VIII, recto : Il duro ciapator chel giorno stenta.

Du Bellay dira (sonnet 12) :

Veu le soing mesnager, dont travaillé je suis,
Veu l'importun soucy, qui sans fin me tormente,
Et veu tant de regrets, desquels je me lamente,
Tu t'esbahis souvent comment chanter je puis.

Je ne chante (Magny), je pleure mes ennuys :
Ou, pour le dire mieulx, en pleurant je les chante,
Si bien qu'en les chantant, souvent je les enchante :
Voylà pourquoi (Magny) je chante jours et nuicts.

Ainsi chante l'ouvrier en faisant son ouvrage,
Ainsi le laboureur faisant son labourage,
Ainsi le pèlerin regrettant sa maison,

Ainsi l'advanturier en songeant à sa dame,
Ainsi le marinier en tirant à la rame,
Ainsi le prisonnier maudissant sa prison.

Les pétrarquistes disaient :

Le bon matelot parle toujours de vents, d'armes le soldat et le bon laboureur de charrues, l'astrologue d'étoiles et d'éléments, l'architecte d'édifices et de théâtres, d'or l'avare et le musicien d'accords, le magicien d'esprits et l'idolâtre d'hérésie, de foi parle toujours l'âme fidèle : et moi d'amour, parce qu'amour me tue[1].

---

[1] *Fioretto de cose nove nobilissime e degne de diversi auctori noviter stampate cioe : Sonetti Capitoli Epistole Egloghe Disperate Strambotti Barzelette. Et una contra disperata.* Impressa in

Du Bellay dira, et je me contenterai de citer le premier quatrain et le deuxième tercet de son sonnet 5, mais je rappelle au lecteur que l'énumération se prolonge pendant les quatorze vers :

Ceux qui sont amoureux, leurs amours chanteront,
Ceux qui ayment l'honneur, chanteront de la gloire,
Ceulx qui sont près du Roy, publiront sa victoire,
Ceulx qui sont courtisans, leurs faveurs vanteront.
. . . .
Ceulx qui se plaisent trop, chanteront leur louange,
Ceulx qui veulent flater, feront d'un diable un ange :
Moy, qui suis malheureux, je plaindray mon malheur.

Les pétrarquistes, pour décrire l'état de leur cœur, faisaient une série d'antithèses :

Je suis qui me fuit et se cache, je fuis qui veut me faire content; je laisse la terre ferme pour semer sur le vent; je dédaigne le fruit et me pais de feuillage amer; malheureux altéré, je fuis l'eau ; pouvant avoir du plaisir, je cherche du tourment; à chaque instant on m'appelle et je

---

Venetia per Nicolo ditto el Zopino, MDVIII (Collection de M. H. Vaganay) ; f. l, iii, verso :

Il bon nochier sempre parla di venti,
D'arme il soldato e il bon vilan de aratri,
L'astrologo di stelle e d'elementi,
L'architector di mole e di teatri,
D'oro lo avaro e' l musico de acenti,
De spiriti magi e d' iresia idolatri,
Di fede sempre parla l'alma fide,
Ed io d'amor pero che amor me occide.

n'entends point, mais j'appelle qui jamais ne me répond ; dans les flammes, je deviens une glace inerte et, au milieu de la neige, un feu ardent ; je laisse le repos et poursuis la douleur[1].

Du Bellay dira (sonnet 39) :

J'ayme la liberté, et languis en service,
Je n'ayme point la court, et me fault courtiser,
Je n'ayme la feintise et me fault déguiser,
J'ayme simplicité et n'apprens que malice ;

Je n'adore les biens, et sers à l'avarice,
Je n'ayme les honneurs et me les fault priser,
Je veux garder ma foy, et me la fault briser,
Je cherche la vertu et ne trouve que vice ;

Je cherche le repos et trouver ne le puis,
J'embrasse le plaisir, et n'esprouve qu'ennuis,
Je n'ayme à discourir, en raison je me fonde ;

J'ay le corps maladif, et me fault voyager ;
Je suis né pour la muse, on me fait mesnager ;
Ne suis-je pas (Morel) le plus chétif du monde ?

Il n'est pas un pétrarquiste qui n'ait dit après Pétrarque : « Heureux le jour, et le mois, et l'heure, et la minute où je vis cette dame, » à moins qu'il n'ait dit : « Malheureux le jour, et le mois, et l'heure, et la minute... » L'auteur de *l'Olive* lui-même avait répété à son tour ce vieux refrain. L'auteur des *Regrets* dira (sonnet 25) :

---

[1] *Le rime del Chariteo*, a cura di Erasmo Pèrcopo ; Napoli, 1892, sonnetto XIII : Io seguo chi mi fugge e si nasconde.

Malheureux l'an, le mois, le jour, l'heure et le poinct,
Et malheureuse soit la flateuse espérance,
Quand pour venir icy j'abandonnay la France.

Quand il a voulu « confier ses regrets à ses vers », comme il dit, du Bellay a donc eu besoin plusieurs fois qu'on lui donnât en quelque sorte le ton. Il a eu besoin aussi, au moins une fois, d'un souffleur quand il a voulu exprimer la joie du retour. Dans le sonnet 129, où il annonce la fin de son exil, il fait, en effet, une réalité de la fiction charmante par laquelle l'Arioste, au dernier chant de son *Roland furieux*, annonçait la fin de son récit. Celui-ci, parvenu au terme de sa tâche, feignait qu'il rentrait d'un long voyage et qu'il saluait les amis accourus à ses devants :

J'entends venir jusqu'à moi un bruit semblable aux éclats de la foudre, témoignage flatteur d'allégresse ; l'onde mugit, les airs frémissent... Déjà je commence à distinguer ceux qui se pressent des deux côtés du port ; tous semblent se réjouir de mon arrivée après un si long voyage. Oh ! combien de beautés, modèles de sagesse, embellissent cette plage récente ! Combien d'amis à qui je dois une reconnaissance éternelle pour la joie que leur cause mon retour ! A l'extrémité de la pointe du môle j'aperçois Mamma, Ginevra, entourées de plusieurs dames de Corregio ; avec elles est Véronique de Gambera, si chère à Phœbus et au chœur de l'Aonie. Je vois une autre Ginevra... Je vois Hippolyte Sforza... Au milieu d'elles je crois apercevoir Lactance, Claude Tolomei, Paul Pansa, Dressino, Latino Juvénal, mes chers Capilupi, et le Sasso, et le Molza, et Florian Montino, et Jules Camille...

C'est ainsi que du Bellay, longtemps éloigné de ses amis, non par une excursion dans le pays des fictions, mais par une trop réelle absence, salue de loin ceux qui l'attendent au rivage.

Je voy (Dilliers) je voy seréner la tempeste,
Je voy le vieil Proté son troupeau renfermer,
Je voy le verd Triton s'égaier sur la mer,
Et voy l'Astre jumeau flamboier sur ma teste ;

Jà le vent favorable à mon retour s'appreste,
Jà vers le front du port je commence à ramer,
Et voy jà tant d'amis, que ne les puis nommer,
Tendant les bras vers moy, sur le bord faire feste.

Je voy mon grand Ronsard, je le cognois d'ici,
Je voy mon cher Morel, et mon Dorat aussi,
Je voy mon Delahaie, et mon Paschal encore ;

Et voy un peu plus loing (si je ne suis déçeu)
Mon divin Mauléon, duquel, sans l'avoir veu,
La grace, le sçavoir et la vertu j'adore.

Disons enfin que si, dans *les Regrets*, tant de sonnets, faits par énumération, doivent leur charme à cette négligence aimable dont l'auteur vantait l'art caché et qu'il défiait les jaloux de lui prendre, il ne laissait pas que de la tenir lui-même de certains pétrarquistes. Et, parmi ces pétrarquistes, je crois qu'il faut nommer en première ligne ce Pamphilo Sasso que j'ai déjà cité deux fois. On sait, en effet, que du Bellay et Olivier de Magny entretinrent à Rome d'étroites relations et que celui-ci nous a donné dans ses *Souspirs* comme une réplique des *Regrets*. Il est donc extrêmement vraisemblable de

supposer que les deux amis ont eu les mêmes admirations et les mêmes goûts. Or, *les Souspirs* contiennent, nous l'avons vu plus haut, des imitations de Pamphilo Sasso. Et ce n'est point étonnant, car Magny arriva en Italie au moment où le succès de Bembo et de ses disciples étant un peu épuisé, la faveur du public revenait, par une réaction naturelle, à Tebaldeo et aux poètes de son école : Pamphilo Sasso en était l'un des plus féconds ; il semble en avoir été, à ce moment-là, l'un des plus goûtés. Magny partagea l'engouement des Italiens et du Bellay fit comme Magny. Seulement, l'auteur des *Souspirs* traduisit le commun modèle ; l'auteur des *Regrets* se contenta de lui emprunter quelques-unes de ses images, mais surtout son tour de main :

Avec le temps le villageois mène sous le joug le taureau, fier et rude animal ; avec le temps le faucon se dresse à s'envoler et à revenir dès le premier appel.

Avec le temps s'habituent à la chaîne l'ours bizarre, le farouche sanglier ; avec le temps l'eau qui est si molle et si frêle creuse le dur rocher comme s'il était du sable.

Avec le temps tout arbre robuste tombe ; avec le temps toute haute montagne se fait basse ; et moi avec le temps je ne puis

Emouvoir de pitié un cœur sans douceur, qui dépasse en orgueil et en cruauté ours, taureau, lion, faucon et rocher[1].

---

[1] Ce sonnet a été traduit littéralement et gauchement par Olivier de Magny, *Souspirs*, sonnet 20 :

Le soigneux laboureur avec le temps ameine...

Je ne prétends point que Sasso ait inventé ce type de sonnet[1] ; mais les sonnets de ce genre sont certainement chez lui plus nombreux que chez personne autre ; ils sont aussi, chez lui, ce me semble, particulièrement *faciles*, — j'emploie ce mot avec tout ce qu'il contient à la fois d'éloge et de blâme, — et par là font songer à ceux des *Regrets*.

Mais cette manière, outre qu'il a su la faire sienne, du Bellay n'a-t-il pas eu encore le mérite de l'appliquer à un objet tout nouveau, la satire ? Nullement.

*
* *

Le sonnet satirique était chez nous, en 1553, une nouveauté ; mais à cette date il était chez nos voi-

---

Il a été attribué à Séraphin. Il se lit chez Sasso, édition citée, f. a. 3, verso : Col tempo el villanel al giogo mena. — Sasso a développé le même thème dans son *strambotto* XXX : Il toro che si terribil animal... (Ferrari, *Bibl. di lett. pop. ital.*, p. 286.)

[1] Voyez, par exemple, ce sonnet attribué à Séraphin :

Col tempo passa gli anni, i mesi e l'hore,
Col tempo le richezze, imperio e regno,
Col tempo fama, honor, fortezza e ingegno,
Col tempo gioventu con belta more...

Chacun des vers suivants, sauf le dernier, commence aussi par *Col tempo*.

sins une vieillerie. Il y avait alors plus d'un siècle qu'était mort un barbier de Florence qui composait des vers satiriques en maniant le rasoir, comme devait le faire le plus illustre membre de sa corporation, et ces vers furent jugés si bons que les Florentins donnèrent au barbier le nom de ses vers, puis aux vers faits à l'imitation de ceux-ci le nom du barbier Pour parler plus clairement, comme le Figaro de Florence faisait des vers à *la burchia*, on le baptisa Burchiello, et comme il fit école, on appela ses élèves les poètes *burchiellesques*. Or, c'était uniquement en sonnets que Burchiello faisait de la satire ; et c'étaient sans doute des sonnets à *coda*, mais c'étaient pourtant des sonnets ; et c'était de la satire un peu grosse, mais c'était cependant de la satire [1].

Le sonnet satirique parut aux Florentins une invention trop heureuse pour qu'ils laissassent l'instrument se rouiller et autour de Laurent de Médicis tout le monde le mania. Ce fut à qui mettrait en sonnets les calembredaines les plus bizarres, les coq-à-l'âne les plus ébouriffants, les paillardises les plus grasses, — toutes choses qui annonçaient de fort loin *les Regrets*, — mais aussi, — et voilà qui préparait directement la voie à du Bellay, comme l'a fait obser-

---

[1] Les sonnets de Burchiello commentés par Doni parurent, en 1553, au moment où du Bellay arrivait en Italie.

ver M. Pietro Toldo[1], — les descriptions malicieuses des villes rivales, Milan, Venise, Naples[2].

Plus près de lui, du Bellay trouvait des poètes chez qui la satire avait emprunté plusieurs fois avec succès le cadre du sonnet. Il avait pu lire des sonnets satiriques chez Séraphin dall'Aquila, et qui étaient de vrais sonnets, des quatorzains, non des sonnets à *coda*, et qui étaient dirigés contre les cours en général, mais en particulier, à ce qu'il semble, contre la Cour de Rome, « envieuse cour, ennemie de tout bien, nue de foi et pleine d'impiété, école de trahison et de fausseté, privée et pauvre de toute autre vertu[3]. » Il en avait lu chez Alamanni et chez Piccolomini. Il en avait lu surtout chez le vrai créateur de la poésie burlesque, dont Burchiello n'avait été que le précurseur, Francesco Berni; et on ne peut nier qu'il ait connu ces derniers puisqu'il en a traduit un dans ses *Regrets*, celui où l'auteur de la *Peste* fait en vers pétrarquistes l'éloge d'une beauté fanée : *Chiome d'argento fine, irte e attorte*[4]...

---

[1] P. Toldo, *Etudes sur la poésie burlesque française de la Renaissance* (*Zeitschrift für romanische Philologie*, volume XXV, fascicule V).

[2] *Sonetti di Matteo Franco e di Luigi Pulci...* nuovamente dati alla luce dal Marchese Fillippo de Rossi, MDCCLIX. Voir les sonnets 85, 86, 87, 93, 94 de Pulci sur Venise, Milan et Naples.

[3] Séraphin, éd. Menghini, sonnet 89. Voir aussi le sonnet 90 : *La corte è come el gioco del quadrelo.*

[4] *Regrets*, sonnet 91.

Dirons-nous que si l'idée de faire de la satire en sonnet n'était plus neuve en 1553, l'originalité de du Bellay fut de trousser le sonnet satirique d'une façon nouvelle? Mais ne faut-il pas dire, au contraire, que chez du Bellay, chez Berni, chez les *Burchiellesques*, c'est un peu le même tour de main? M. Toldo n'a-t-il pas raison de reconnaître dans un sonnet fameux sur Venise, attribué à Burchiello, le moule où ont été coulés plusieurs sonnets des *Regrets ?*

Il n'y a pas tant de nigauds dans le pays de Mantoue ; il n'y a pas tant de saules, ni de grenouilles dans le pays de Ferrare, ni tant de barbes en Hongrie, ni tant de truandaille à Milan ;

Les Français n'ont pas plus de vaine superbe; il n'y a pas tant de pensées obscures chez Dante; il n'y a pas tant de pédants qui en sont pour leurs frais ; un Catalan ne mange pas plus de sang;

Il ne va pas tant de bêtes à une foire ; il n'y a pas tant de litrons d'eau dans la fontaine Gaio, ni tant de cire dans les ruches ;

Un cordonnier ne se gâte pas plus de dents; une cuirasse n'est pas semée de plus d'yeux; un meunier ne mérite pas plus de fois la potence ;

Un notaire ne fait pas tant de pâtés d'encre pendant l'année; il n'y a pas tant de petits poissons dans l'Arno qu'il y a à Venise de gondolles et de ruelles [1].

---

[1] Non son tanti babbion nel Mantovano....

Ce sonnet a été imité par Melin de Sainct-Gelays. Voir éd. Blanchemain, t. Ier, p. 288 :

Il n'est point tant de barques à Venise...

Ne voilà-t-il pas chez Berni la façon dont du Bellay amène ses pointes finales ?

Avoir un rôti de passereaux et de becfigues maigres et manger du porc salé sans boire; être las et ne pouvoir s'asseoir; être assis près du feu et loin du vin;

Faire tôt ses paiements et tard ses recouvrements, et donner à autrui pour avoir à avoir ; être à une fête et ne rien voir, et suer en janvier comme en août ;

Avoir une petite pierre dans son escarpin et dans une chausse une puce qui se promène de haut en bas comme une estafette ;

Avoir une main propre et l'autre sale, un pied chaussé et l'autre nu ; être obligé d'attendre quand on est pressé;

Qui plus en a, plus en mette et compte tous les genres de souffrances : le plus grand de tous est d'avoir une femme [1].

Qu'y avait-il donc de tout à fait nouveau dans les sonnets satiriques des *Regrets?* Était-ce l'audace de certaines attaques contre les papes? Voici comment Berni avait salué la mort d'Adrien VI :

Un pontificat composé d'égards, de considérations et de discours; de plus, de puis, de mais, de oui, de peut-être, de beaucoup de paroles sans effet;

De pensées, de conseils, de conjectures vaines, pour deviner; de vous amuser (pour ne pas débourser) avec des audiences, des répliques et de belles paroles;

De pieds de plomb et de neutralité ; de patience, de démonstrations; de foi, d'espérance et de charité;

---

[1] Passeri e beccafichi magri arrosto...

D'innocence, de bonnes intentions (autant dire de simplicité, pour ne pas donner une autre interprétation) ;

Cela soit dit en toute révérence : fera peu à peu, vous le verrez, canoniser le pape Adrien[1].

Et voici comment Buchanan, dont il faut rappeler en passant que du Bellay connaissait les épigrammes puisqu'il s'en est inspiré dans ses *Antiquitez*, avait salué la mort d'un autre Pontife :

Le pape Pie a vendu le ciel ; en mourant, il quitte la terre : il ne lui reste donc plus d'autre refuge que l'enfer[2].

La nouveauté des *Regrets* était-elle dans le réalisme de la description? Mais si l'on s'étonne que du Bellay ait osé nous parler du bassin où crachait Paul IV, que dirons-nous de la façon dont Berni conseille à Clément VII de renvoyer ses médecins?

Faites ce que vous dit un de vos serviteurs qui vous donne des conseils sincères et sensés : ne vous laissez plus administrer des clystères, qui ne vous feront pas beaucoup d'honneur, pardieu!

Père saint, je vous le dis du fond du cœur : ces gens-là sont des muletiers et des bouchers; ils vous tiennent au lit volontiers, pour qu'on dise : « Le pape est malade, il se meurt » ;

Et qu'ils sont de très grands savants en l'art de Galien

---

[1] Un papato composta di rispetti...

[2] Vendidit aere polum, terras in morte relinquit :
Styx superest Papae quam colat una Pio.

pour vous avoir tenu à l'hôpital pendant un mois et demi au moins sans vous tuer;

Et ils font marchandise de votre mal ; ils ont sans cesse la poitrine pleine de notes écrites à tel ou à tel cardinal ;

Prenez-moi un vase de nuit et leur en donnez sur le museau : tirez-nous d'ennuis et vous d'embarras[1].

Rappelons, enfin, que si l'auteur des *Regrets* a fait des tableaux pittoresques de la cour pontificale, il en trouvait toute une série dans les *Satires* de l'Arioste, qui avait vécu à Rome auprès du cardinal Hippolyte d'Este dans la situation où du Bellay vivait auprès de son cousin[2]. Il ne copie jamais l'Arioste sans doute; mais il a sa malice et son âpreté, sa ligne précise et son coloris discret, son art d'enfermer un grand sujet dans un petit cadre: car combien de fois ne rencontre-t-on pas dans les *Satires* de l'Arioste des sonnets presque tout faits? et combien ne serait-il pas facile d'enfermer dans l'étroite enceinte d'un quatorzain tel portrait qu'il trace, telle scène qu'il raconte?

On ne saurait donc se tromper plus complètement sur la véritable originalité de du Bellay que de le féliciter d'avoir créé un genre nouveau. Bien loin d'avoir inventé la satire, ce n'est pas lui qui a eu l'idée de la mettre en sonnet, ce n'est pas lui qui a

---

[1] Fate a modo d'un vostro servidore...

[2] Voir J. Vianey, *Mathurin Régnier*, Paris, Hachette, 1896, p. 41-49, 63-65.

façonné le sonnet à ces nouvelles fonctions. Il n'a donné l'exemple de rien: ni de l'audace à attaquer les papes, ni du réalisme de la description, ni de faire des portraits du monde romain, ni même de mêler la satire à l'élégie et aux confidences personnelles, puisque ce mélange se trouvait déjà dans les *Satires* de l'Arioste et dans les *Cent Sonnets* de Piccolomini. Son originalité est tout autre: elle est, non pas d'avoir été un précurseur en son genre, mais, ce qui est beaucoup plus glorieux, d'y avoir été un maître.

III

LA SATIRE DANS « LES SOUSPIRS »

L'auteur des *Regrets* a tant de talent qu'il a fait oublier ceux qui à côté de lui ou à sa suite transportèrent la satire dans les cadres du pétrarquisme. Leur œuvre n'est pourtant pas toujours sans valeur.

Parmi ses émules, le premier à citer est son compagnon d'exil, Olivier de Magny. Les deux poètes, qui vécurent à Rome en même temps, virent les mêmes spectacles et souffrirent des mêmes déceptions, conçurent sans doute ensemble le projet de faire de leur voyage un journal en sonnets. Le journal de Magny fut publié en 1557, celui de du Bellay l'année suivante. Celui-ci s'appela *les Regrets*, celui-là s'appela, d'un titre analogue, *les Souspirs*,

et comme du Bellay se vanta dans ses sonnets-préfaces d'avoir écrit seulement « ce que la passion lui faisait dire, » Magny se vanta dans un sonnet-épilogue de n'avoir pas écrit ses vers autrement qu'au jour le jour, « selon la passion où il était soumis ». On le voit : ce sont bien deux œuvres sœurs que *les Regrets* et *les Soupirs*.

Mais *les Souspirs* n'ont pas la diversité des *Regrets*. Nous l'avons déjà dit : sur les 176 sonnets dont se compose ce recueil, les deux tiers sont des sonnets d'amour. Les soupirs de Magny sont donc en général des soupirs d'amant, et par conséquent ils ressortissent surtout à un autre chapitre de l'histoire du pétrarquisme. Aussi les avons-nous déjà étudiés, et nous avons essayé alors de montrer comment en 1557 ils inaugurèrent chez nous dans la poésie amoureuse le retour à la préciosité de *quattrocento*.

Des soixante sonnets environ qui ne sont pas des sonnets d'amour, quelques-uns sont des épitaphes, ou des billets à des amis, ou des compliments à des protecteurs; mais le plus grand nombre sont des satires.

Ces sonnets satiriques peuvent se diviser en deux groupes: ceux où Magny attaque des individus, ceux où sans faire précisément de personnalités il attaque les mœurs des cours, les vices des grands seigneurs, la vie romaine.

Les satires générales de Magny contre la cour et contre Rome sont certainement, comme celles de du Bellay, inspirées au moins un peu des *Satires* de

l'Arioste. — « Servez longuement un seigneur aujourd'hui, dépensez votre bien à son profit, ne le quittez ni jour ni nuit, donnez-vous de l'ennui pour lui donner du plaisir, apprenez les jeux qu'il aime : un verre que vous cassez, un mot qui vous échappe détruit tout votre espoir (sonnet 136). — Pour plaire à la cour, il faut savoir flatter, méditer, dire le mot pour rire et surtout être bon hypocrite ; il ne sert à rien d'être fidèle et sincère (s. 155). — Ce qu'on apprend à Rome, c'est à souffrir les indignités des faquins et à faire bonne mine aux envieux, c'est à se paître d'espérance et à vivre de feintes (s. 138). » Voilà, en substance, ce que Magny dit de la cour et de Rome, et c'était déjà à peu près ce qu'en disait l'Arioste, avec plus de verve et d'esprit.

Les satires personnelles de l'auteur des *Souspirs*, — dirigées, quelques-unes contre des femmes, quelques autres contre de hauts personnages, tels que le cardinal Innocent, la plupart contre les ennemis particuliers de Magny, — font immédiatement songer aux sonnets satiriques des poètes bernesques. Elles les rappellent, non seulement par les sujets, mais encore par le cynisme des mots et par l'énormité des injures. Comme Berni qualifie l'Arétin de présomptueux, de porc, de monstre infâme, d'idole de la peste, Magny enfile, pour les jeter à la face de ses « haineux », des chapelets de termes insultants : celui-ci est un menteur, un flatteur, un détracteur, un individu d'une brutale ignorance, tout le monde dit que c'est une grande bête (sonnet 158) ; celui-là (peut-être

est-ce le même personnage) est moqueur, menteur, plein de flatterie, médisant, jaloux (s. 94). Et, comme les bernesques faisaient pour des dames rencontrées dans de mauvais lieux, Magny étale impudemment les laideurs des courtisanes romaines : l'une a la voix casse et les dents noires, la bouche et le nez infects, l'estomac plein de crachats, le chef couvert de rogne, les cheveux déteints (s. 115) ; l'autre a rendu malades tous les amis du poète (s. 53)

Mais il était plus facile d'emprunter aux sonnettistes bernesques la crudité de leur vocabulaire que leur gaieté, leur esprit, leur brillante imagination. Aussi Magny n'a-t-il pas toujours essayé de leur prendre quelque chose de leur humour, et quand il l'a fait il n'a pas toujours parfaitement réussi. — Dans un portrait de courtisane (s. 115) on rencontre bien une amusante image pittoresque analogue à celles qui foisonnent dans les portraits bernesques :

Sa face est toute telle
Qu'un œillet trop lavé qui a perdu son teint ;

mais ce joli trait est perdu au milieu d'une énumération de détails grossièrement réalistes. — Dans un sonnet contre les Grisons (s. 149), où en se moquant d'un pays réputé ridicule il reprend un des lieux communs de la satire italienne, il emploie bien un procédé de développement très familier aux bernesques : l'accumulation des comparaisons hyperboliques ; mais il ne fait pas preuve de beaucoup d'esprit dans le choix des maux terribles qu'il déclare

préférer à l'ennui de traverser le pays des Grisons. — Dans un des nombreux portraits qu'il a tracés de son ennemi Rousseau (s. 145), il a bien tenté d'appliquer le principal procédé de l'humour bernesque, le paradoxe prolongé ; mais il ne l'a pas fait sans quelque lourdeur : « celui-là, mon cher Rousseau, lui dit-il, est le plus ignorant des hommes qui t'accuse d'être ignorant ; car que ne sais-tu pas ? Tu sais mentir, tu sais mettre la discorde dans les milieux paisibles, tu sais tirer les vers du nez d'un requérant,

Tu sçais trompeusement piper les véritez,
Tu sçais galantement prester les charitez,
Tu sçais subtilement feindre l'homme fidèle,

tu sais fausser ta foi, tu sais être un poltron » ; mais après que dans chaque vers il a apporté à Rousseau une preuve nouvelle de sa science, il ne trouve pas d'autre mot de la fin que son mot du commencement :

Bref tu sçais tant et tant
Qu'ignorant est celuy qui sçavant ne t'appelle.

L'imitation des procédés du sonnet bernesque est donc flagrante dans beaucoup de sonnets satiriques des *Souspirs*, sans y être toujours heureuse, ni d'ailleurs, — il faut s'empresser de le dire, — sans y être jama s servile,

A l'imitation des bernesques Magny a joint quelquefois celle des pétrarquistes du *quattrocento*. Je ne parle plus des sonnets amoureux des *Souspirs*, où

l'influence de ces poètes a déjà été relevée ; je parle des sonnets satiriques, où Magny a transporté des procédés de style et de développement qu'il avait admirés chez eux. — Tels sont des sonnets, où, comme dans ceux de Sasso et de Séraphin, toutes les strophes et parfois presque tous les vers commencent par le même mot : je voy, je voy, je voy.... (s. 147) ; je veulx, je veulx. je veulx.... (s. 127) ; tu sçais, tu sçais, tu sçais... (s. 145). — Tel est le sonnet 40, construit sur un type de sonnet familier à Marcello Philoxeno et où Magny, après avoir expliqué les ennuis réservés à un hôte, à un écolier, à un maître, à un guerrier, conclut en faisant son dernier vers des quatre mots réunis : je suis plus heureux

Qu'un hoste, un escolier, qu'un guerrier, ny qu'un maistre.

— Tel est le sonnet 7, où, au premier quatrain, les derniers mots qui terminent chaque vers deviennent les premiers mots du vers suivant. Nous avons vu que ce procédé était très fréquent dans les *strambotti* de Sasso et dans les madrigaux de Cassola ; mais, s'il n'est pas sans grâce dans une pièce galante, il paraît étrange dans une pièce sérieuse :

Gordes, que ferons nous ? aurons nous point la paix ?
Aurons nous point la paix quelque fois sur la terre ?
Sur la terre aurons nous si longuement la guerre,
La guerre qui au peuple est un si pesant faiz ?

Les modèles de Magny dans le sonnet satirique, furent, en somme, ceux de du Bellay sans qu'on

puisse décider lequel des deux songea le premier à s'en inspirer. Il est probable, d'ailleurs, que l'un et l'autre y songèrent spontanément ; car c'étaient les modèles qui s'imposaient : les quattrocentistes, parce qu'à cette date ils revenaient à la mode ; les bernesques, parce qu'ils avaient fait du sonnet satirique un genre véritable ; l'Arioste, parce que son admirable peinture de la vie romaine était considérée comme classique. Mais dans l'imitation des mêmes modèles ils n'eurent point le même succès : manquant un peu de goût et d'humour, trop violent dans la satire personnelle et trop vague dans la satire générale, l'auteur des *Souspirs*, malgré d'estimables qualités, resta bien inférieur à ceux dont il s'inspirait ; l'auteur des *Regrets* sut, au contraire, si bien les égaler et souvent les surpasser, qu'il les fit presque oublier, pour devenir lui-même le modèle sur lequel on chercha désormais à se régler.

IV

QUELQUES SONNETS SATIRIQUES DE RONSARD, PASSERAT ET JODELLE

Ce fut, en effet, des *Regrets* que procédèrent directement les quelques sonnets satiriques qui furent écrits en France à la fin du XVIe siècle et l'imitation qui s'en fit alla parfois presque jusqu'à la copie.

Du Bellay avait dit de la cour romaine (s. 86) :

Marcher d'un grave pas, et d'un grave sourci,
Et d'un grave soubriz à chacun faire feste,
Balancer tous ses mots, respondre de la teste,
Avec un *Messer non*, ou bien un *Messer si :*
....
Voilà de ceste Court la plus grande vertu.

Ronsard s'empara de ce moule pour y jeter ses invectives contre Théodore de Bèze (*Muse chrestienne* de 1582, sonnet 81) :

S'armer du nom de Dieu et aucun n'en avoir,
Prescher un Jesus Christ et nier son essence,
Gourmander tout un jour et prescher abstinence,
Prescher d'amour divin et haine concevoir ;
....
Cacher sous le manteau d'une façon mauvaise
Un vouloir obstiné, un cœur ambicieux,
C'est la perfection de Theodor' de Beze.

Du Bellay avait dirigé contre le pays des Grisons cette satire humoristique d'un caractère tout bernesque (s. 134) :

Celuy qui a trahy sa patrie et son Roy,
Celuy qui comme Œdipe a fait mourir son père,
Celuy qui comme Oreste a fait mourir sa mère,
Celuy qui a nié son baptesme et sa foy :

Marseille, il ne fault point que pour la pénitence
D'une si malheureuse abominable offense,
Son estomac plombé martelant nuict et jour,

Il voise errant nuds pieds ne six ne sept annees:
Que les Grysons, sans plus, il passe à ses journées,
J'entens, s'il veult que Dieu luy doibve du retour.

Passerat s'appropria ces tours de phrase et ces images pour se venger de la mauvaise hospitalité reçue dans deux auberges de France :

Qui de ses propres mains a estranglé son pere :
Qui a meurtry sa mere et a tué sa sœur :
Qui comme les Titans aus Astres a faict poeur :
Et qui a faict manger ses neveus à son frère :
. . . .
Quiconque est celuy-là, s'il veut que ses pechés
Ne luy soient à la fin devant Dieu reprochés,
Qu'il disne à Arthenay et soupe à Angervile[1].

Du Bellay avait ainsi énuméré et classé ses haines (s. 68) :

Je hay du Florentin l'usurière avarice,
Je hay du fol Sienois le sens mal arresté,
Je hay du Genevois la rare vérité,
Et du Venitien la trop caute malice, etc.
. . . .
Mais je hay par sur tout un sçavoir pédantesque.

Jodelle énuméra les motifs de sa haine contre les réformés dans un sonnet d'un tour tout semblable (*Muse chrestienne* de 1582, s. 94[2]) :

---

[1] Ed. Blanchemain, t. I, p. 180.
[2] Jodelle, éd. de Marty-Laveaux, t. II, p. 139.

Je hay qu'estans tous presque arrachez de dedans
L'eschole pedantesque, ou le cloiste, qu'en haine
Extreme ilz ont, leur face et leur façon soit pleine
Du pis qu'ayent en eux les moynes, les pedans.

Je hay que...
Je hay que...
Mais je hay plus cecy que quand on les reprend,
....
Ne vont criant sinon qu'à Dieu mesme on se prend.

* * *

Les principaux des sonnets satiriques issus des *Regrets* sont: les sonnets de Ronsard contre les vices de son temps et contre Théodore de Bèze[1]; les sonnets de Passerat contre une hôtesse, contre les femmes de Bourges, contre les auberges d'Arthenay et d'Angerville, contre les procès, contre la guerre[2]; les sonnets de Jodelle « contre les ministres de la nouvelle opinion[3] » ; les sonnets « sur les beautez d'une» femme attribués à Jodelle[4]. De tous ces sonnets, les mieux troussés et les plus finement écrits sont sans contredit ceux de Passerat, mais, ni pour les sujets, ni pour la technique, ce ne sont les plus neufs. Les

---

[1] *Muse chrestienne* de 1582, sonnets 77 et 81.

[2] Ed. Blanchemain, t. I, p. 172, 173, 180, 181, 183.

[3] *Muse chrestienne* de 1582, s. 82 et suiv. ; Jodelle, éd. Marty-Laveaux, t. II, p. 129-151.

[4] Ed. Marty-Laveaux, t. II, p. 340.

plus ternes et les plus lourds sont ceux de Jodelle contre les protestants, mais ce sont aussi les plus originaux.

Il ne faut pas cependant exagérer cette originalité ; car Jodelle n'a ni inauguré la satire contre les réformés, ni trouvé contre eux des arguments bien nouveaux. Il s'est un peu contenté de mettre en sonnets les *Discours* de Ronsard, et ce n'est même pas lui qui le premier en France employa le sonnet à ce genre de satire ; l'auteur des *Regrets* lui en avait donné l'exemple au moins une fois dans son sonnet contre Genève (s. 136) :

> Au demeurant (Bizet) l'avarice et l'envie
> Et tout cela qui plus tormente nostre vie
> Domine en ce lieu là plus qu'en tout autre lieu.
>
> Je ne viz onques tant l'un l'autre contre-dire,
> Je ne viz onques tant l'un de l'autre mesdire :
> Vray est, que, comme icy, lon n'y jure point Dieu.

L'éditeur de la *Muse chrestienne* a imprimé ce sonnet à la suite des sonnets de Jodelle ; il aurait dû l'imprimer à leur tête ; car ce sont probablement ces quelques vers de du Bellay sur la capitale du calvinisme qui ont suggéré à Jodelle l'idée de choisir le cadre du sonnet pour ses satires contre la réforme. L'auteur des *Regrets* doit beaucoup à l'Italie ; mais l'influence qu'à son tour il exerça sur quelques poètes de son temps, — et non des moindres, — est une des preuves de la puissante originalité qu'il conserva dans ses imitations.

V

CONCLUSION

« Il conserva dans ses imitations une puissante originalité : » c'est un éloge qu'on voudrait pouvoir adresser, non pas seulement à du Bellay, auteur des *Regrets*, mais à du Bellay auteur de *l'Olive* et des *Antiquitez de Rome*, mais à Ronsard et à Desportes, mais au pétrarquisme français tout entier. Or, trop souvent, au contraire, nous avons dû parler dans cet ouvrage de traductions littérales et d'imitations serviles.

Cependant on aurait tort de refuser au pétrarquisme français toute originalité ou toute valeur, et depuis quelque temps chez nous on incline à tomber dans cet excès. Parce que des sources italiennes ont été découvertes à des œuvres qui n'étaient pas suspectes d'en avoir, de jeunes critiques ont fini par se persuader que nos poètes du XVIe siècle n'ont jamais été capables d'écrire une ligne qui ne leur ait été dictée. Nous-même, pour avoir restitué aux Italiens beaucoup de vers de du Bellay, de Desportes, de Régnier, de Ronsard, de Baïf, de Magny, nous avons failli un moment partager cet état d'esprit.

Nous en sommes revenu.

Tout compte fait, la production du pétrarquisme français au XVIe siècle nous paraît avoir autant et

même plus de prix que celle du pétrarquisme italien à la même date. Elle est beaucoup plus inégale; mais, quand elle est bonne, elle peut sans crainte lui être comparée, et alors souvent elle lui sera préférée.

De nos trop nombreux et trop copieux *canzonieri* du XVI[e] siècle, il serait facile d'extraire une collection assez riche de pièces charmantes. Et ce seraient des pièces bien françaises par la sincérité du sentiment, par la clarté et la finesse du tour, par la vivacité du mouvement, par l'harmonie de la composition.

Ne cherchons point, sans doute, comme le fit non sans perfidie l'ingrat du Bellay, à dissimuler les dettes de nos poètes. Ne regrettons pas non plus qu'ils les aient contractées : sans l'exemple des Italiens qu'auraient-ils eu l'idée de faire ? Mais ne nous mettons pas à enseigner qu'il n'y a jamais chez eux rien de meilleur, ni rien d'autre que chez leurs modèles. Ce serait enseigner une parfaite erreur, et l'Italie n'a pas plus d'intérêt que nous à la laisser s'accréditer : car de quels élèves peut-on être fier sinon de ceux seulement qui ont quelque indépendance et quelque talent ? Ronsard et du Bellay, Desportes et Baïf furent certainement de ceux-là. Leur œuvre pétrarquiste honore à la fois le génie italien qui la provoqua et le génie français qui sut s'y manifester.

APPENDICE I

Chronologie
des
Principales œuvres pétrarquistes françaises
du seizième siècle
et de leurs principales sources italiennes

1499	Première édition probable des *Rime* de Tebaldeo. (Nombreuses autres jusqu'en 1550.)
1500	Première édition des sonnets de Pamphilo Sasso[1]. (Autres éditions en 1504 et en 1519.)
1502	Première édition des *Rime* de Séraphin dall' Aquila. (Nombreuses autres jusqu'en 1550.)
1506	Première édition des *Rime* de Chariteo.
1507	*Sylve* de Marcello Philoxeno.
1522-1524	Publication des principales œuvres d'Olympo de Sassoferato ; ses *strambotti* sur le corps féminin.

[1] Ce très rare volume est entré récemment dans la collection Vaganay. Les *strambotti* de Sasso n'ont pas été, je crois, publiés au XVIe siècle. Nos poètes n'ont pu connaître que ceux qui circulaient en manuscrit et ceux qu'ils ont entendu chanter: Ferrari en a publié 78 dans la *Biblioteca di Letteratura popolare italiana*, vol. I ; Firenze, 1882.

1530 Première édition des *Rime* de Bembo. — Probablement première édition des *Rime* de Sannazar. — Commencement de la réaction contre Tebaldeo et Séraphin en Italie.

1532 Edition définitive de l'*Orlando Furioso*.

1533 ou 1534 Première édition des *Satires* de l'Arioste.

1534 Publication des *Rime* de l'Arioste. (Quelques-uns placent cette publication en 1537.)

1534 *Fleurs de la poesie françoise* (publication des premières épigrammes pétrarquistes de Melin de Sainct-Gelays).

1535 *Dialogues de l'Amour* par Léon Hébreux.

1535 Vers cette date, Marot fait ses épigrammes pétrarquistes.

1542 *La Parfaicte Amye* d'Heroët.

1544 Publication de la *Délie* de Maurice Scève. Apogée de l'influence de Séraphin en France.

1545 Traduction française du *Roland furieux* par Jehan des Gouttes.

1545 Première édition du Premier livre des *Rime di diversi*, qui marque l'apogée de l'école bembiste en Italie.

1547 Première édition du Second livre des *Rime di diversi*.

1547 *Œuvres poëtiques* de Peletier du Mans : la France prend goût au sonnet.

1549 Les *Cento Sonnetti* d'Alexandre Piccolomini.

1549 Première édition de *l'Olive* par du Bellay. Commencement du bembisme et commencement du règne du sonnet en France.

1549 Les *Erreurs amoureuses* de Pontus de Tyard.

1550 Dernières éditions de Tebaldeo et de Séraphin (démodés en Italie depuis quinze à vingt ans).

1550 *L'Olive* augmentée.

1551 Continuation des *Erreurs amoureuses* de Pontus de Tyard. — Traduction des *Dialogues de l'amour* de Léon Hébreux, par Tyard.

1552 Les *Treize sonnets de l'honneste amour* par du Bellay. — Publication des *Rimes* de Pernette du Guillet. — Les *Amours* de Baïf (pour Méline), les *Amours* de Ronsard (pour Cassandre) : adoption du sonnet marotique par les chefs de la Pléiade.

1552 Première édition du recueil des poètes napolitains : commencement de la gloire d'Angelo di Costanzo et de Tansillo en Italie.

1553 L'ode de du Bellay *Contre les Pétrarquistes*. — Les *Amours* de Magny. — Les *Amours* de Ronsard commentés par Muret.

1553 Publication des sonnets satiriques de Burchiello commentés par Doni ; la même année, arrivée à Rome de l'auteur des *Regrets*.

1554 Première édition des *Rime* (spirituelles) de Pagani.

1555 Œuvres de Louise Labé. — Troisième livre des *Erreurs amoureuses* de Pontus de Tyard. — *Quatre livres de l'amour de Francine* par Baïf, *Continuation des Amours* de Ronsard: véritable avènement de l'alexandrin dans le sonnet français.

1556 *Nouvelle Continuation des Amours* de Ronsard. — La même année, *les Amoureuses occupations* de Guillaume de la Tayssonnière montrent que l'influence des strambottistes

s'est prolongée dans l'école lyonnaise, à ce moment tout à fait retardataire.

1557 *Les Souspirs* de Magny : commencement du retour à la préciosité du *quattrocento* en France et première publication de sonnets satiriques écrits en français.

1558 Les *Antiquitez de Rome* par du Bellay.

1558 *Les Regrets* par du Bellay.

1558 Première édition des *Fiori* par Ruscelli : apogée de la gloire d'Angelo di Costanzo, de Tansillo et de Rota en Italie.

1560 Les *Rime* de Rota éditées à part.

1563 Première édition du *Secondo volume* des *Rime scelte* : apogée en Italie du mouvement de retour à la préciosité du *quattrocento*.

1563 La *Seconda parte* des *Stanze* de divers auteurs : la *stanza* va désormais rivaliser avec le sonnet.

1565 Recueil d'Atanagi. (Publication des premiers sonnets de Torquato Tasso. Continuation du succès de la préciosité.)

1565 Première édition de *la Bergerie* de Belleau : le mouvement de retour à la préciosité du *quattrocento*, qui a déjà atteint son apogée en Italie, s'accentue en France.

1572 *Amours* de Baïf augmentées des *Diverses Amours*.

1573 Première édition des *Œuvres* de Desportes : apogée en France du mouvement de retour à Tebaldeo et à Sasso.

1574 *Amours* de Jodelle (47 sonnets).

1575 *Œuvres poétiques* d'Amadis Jamyn. (Autre édition en 1579.)

1577 Quatrième édition des *Œuvres* de Desportes (la première, depuis la *princeps*, qui augmente beaucoup le texte, la première qui contienne un nombre respectable de vers chrétiens).

1578 Publication des sonnets de Ronsard pour Hélène : elle consacre en France le nouveau règne de Tebaldeo.

1579 Troisième édition des *Fiori* : pénétrant en France, elle y révèle Angelo di Costanzo.

1580-1581 Publication de l'*Aminte* et de la *Jérusalem délivrée*.

1582 *La Muse chrestienne.* Signal donné aux pétrarquistes français de faire des vers chrétiens.

1583 Nouvelle édition des *Œuvres* de Desportes augmentées de la *Cléonice* : apogée de la gloire et de l'influence d'Angelo di Costanzo en France. — Vers cette date, Bertaut commence à pétrarquiser.

1584 Deuxième volume des *Œuvres poétiques* d'Amadis Jamyn.

Fin du XVIe siècle et début du XVIIe Composition des vers pétrarquistes de Passerat, de Bertaut, de Malherbe. — Composition de quelques sonnets satiriques, d'un très grand nombre de sonnets chrétiens et de stances chrétiennes en France.

APPENDICE II

Principales anthologies italiennes

utilisées par les pétrarquistes français du XVIe siècle[1]

I. RIME DI DIVERSI

Libro primo. — Rime diverse di molti eccellentiss. auttori nuovamente raccolte. Libro primo. In Vinetia. Appresso Gabriel Giolito di Ferrarii. MDXLV.

Ce recueil fut fait par Lodovico Domenichi, qui le dédia à Don Hurtado di Mendozza. Il contient les meilleurs vers des poètes de l'école de Bembo, et beaucoup étaient encore inédits ; Domenichi étant venu le premier put choisir ce que le bembisme avait produit de plus remarquable.

Ce libro primo a été utilisé par tous les poètes de la Pléiade ; du Bellay en particulier y a fait une copieuse

---

[1] Pour une bibliographie complète des anthologies de *Rime* au XVIe siècle, je renvoie à Vaganay, *Le Sonnet en Italie et en France au* XVIe *siècle*. — Pour la bibliographie et l'histoire de celles de ces anthologies qui ont été publiées chez l'éditeur Giolito, et ce sont les plus importantes, consulter l'excellent travail de Bongi : *Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari da Trino di Monferrato, stampatore in Venezia*, descritti ed illustrati da Salvatore Bongi ; Roma, 1890 (Ministero della Publica Istruzione, Indici e Cataloghi, XI).

récolte. Il n'est pas probable toutefois qu'ils en aient connu la première édition (1545). Ils ont dû connaître seulement la seconde, qui est de 1546 et qui diffère de la première par quelques additions et quelques suppressions. (J'ai fait mes citations d'après l'édition de 1545.)

Le libro primo eut une troisième et dernière édition, identique à la seconde, en 1549.

Libro secondo. — Rime di diversi nobili huomini et eccellenti poeti nella lingua Thoscana. Libro secondo. In Vinetia. Appresso Gabriel Giolito di Ferrarii. M D XLVII.

Réédition en 1548 : Delle rime... La suite du titre comme en 1547, sauf qu'après le mot Thoscana il y a Nuovamente ristapate. Au bas, Venise est appelée Vinegia. (J'ai fait mes citations d'après cette réédition de 1548.)

Ce recueil est dédié à Sigismondo Fanzino dalla Torre par Gabriel Giolito. On ne sait si c'est Giolito lui-même qui réunit les vers. Ce libro secondo contient, comme le primo, des pièces fort intéressantes de l'école bembiste. Il a été utilisé par toute la Pléiade, notamment par du Bellay.

Libro terzo. -- Libro terzo delle Rime di diversi nobilissimi et eccellentissimi autori nuovamente raccolte. In Vinetia al segno del Pozzo. M. D. L. [A la fin] : In Vinetia appresso Bartholomeo Cesano. M D L.

Ce recueil fut fait par Andrea Arrivabene. Il fut publié par un autre éditeur que Giolito de Ferrari, qui avait publié le libro primo et le libro secondo.

Desportes en a tiré quelques sonnets Peut-être Baïf l'a-t-il, lui aussi, connu.

Libro quarto. — Libro quarto delle Rime di diversi eccellentiss. autori nella lingua volgare. Novamente raccolte. In Bologna. Presso Anselmo Giaccarello. M.D.LI.

Volume rare, peu intéressant, que nos pétrarquistes ne semblent pas avoir utilisé. Il était dans la collection Vaganay quand je l'ai examiné. Il fut réimprimé en 1552.

Libro quinto ou **Recueil des poètes napolitains.** — L'éditeur vénitien Giolito de Ferrari, qui avait publié le libro primo et le libro secondo, fut très mécontent de voir que sans son autorisation deux suites avaient été données à son anthologie par d'autres éditeurs : l'une par l'éditeur vénitien Cesano sous le titre de Libro terzo, l'autre par l'éditeur bolonais Giaccarello sous le titre de Libro quarto. En 1552, affectant d'ignorer ces deux publications, il donna lui-même un libro terzo :

Rime di diversi illustri signori Napoletani e d'altri nobiliss. intelleti nuovamente raccolte et non piu stampate. Terzo libro. Allo ill. S. Ferrante Carrafa. In Vinegia. Appresso Gabriel Giolito de Ferrari et fratelli. M D LII. (Ce rarissime volume était dans ma collection ; il m'a été perdu par le chemin de fer.)

Le public fut dérouté de voir apparaître un nouveau libro terzo ; il le confondit avec l'autre et le volume ne se vendit pas. Giolito se résigna, dès lors, à accepter le fait accompli, et la même année il publia de nouveau son recueil en l'intitulant libro quinto :

Rime di diversi illustri signori Napoletani et d'altri nobiliss. ingegni. Nuovamente raccolte. Et con nuova additione ristampate. Libro quinto. Allo illus. S. Ferrante Carrafa. In Vinegia. Appresso Gabriel Giolito de Ferrari et fratelli. M D LII.

Pour faire ce libro quinto, on utilisa les pages 5-384 du libro terzo publié peu auparavant. Ce qui précède la page 5 et ce qui suit la page 384 est différent, mais peu important. — Ce recueil eut du succès et il le méritait ; car, au lieu

de donner le fond des tiroirs des poètes bembistes, il apportait quelques vers de poètes encore à peu près inconnus et de grand talent: Tansillo, Angelo di Costanzo, Rota. — Il fut réimprimé avec quelques variantes en 1555. (Cette réimpression est dans la collection Vaganay.)

Les meilleurs vers de ce recueil ayant été réimprimés dans d'autres anthologies que nos pétrarquistes ont utilisées, il est en général très difficile de savoir s'ils l'ont connu. Desportes l'a certainement utilisé; car il s'est inspiré pour ses stances *de la Jalousie* d'une *canzone* de Corfino, qui, à ma connaissance, ne se trouve pas ailleurs que dans ce libro quinto (anciennement terzo). Voir dans la *Revue d'Histoire littéraire de la France*, numéro de juillet-septembre 1908, l'article de M. Mathieu Augé: *D'une canzone de Corfino à la Psyché de Corneille*.

Libro sesto. — Il sesto libro delle Rime di diversi eccellenti autori novamente raccolte et mandate in luce con un discorso di Girolamo Ruscelli. In Vinegia per Gio. Maria Bonnelli, al segno del pozzo. M D LIII.

Réédité en 1573 sous un autre titre: Scelta nuova di Rime de' piu illustri et eccellenti poeti dell' età nostra, del s. Girolamo Ruscelli. In Venetia, appresso Giacomo Simbeni. M D LXXIII.

M. Vaganay m'a communiqué ce recueil, dont il ne m'a pas semblé que nos pétrarquistes aient fait usage.

Libro settimo. — Rime di diversi signori Napoletani et d'altri. Nuovamente raccolte et imprese. Libro settimo. In Vinegia. Appresso Gabriel Giolito de' Ferrari et fratelli. M D LVI.

Je donne, d'après Bongi, le titre de ce recueil que je n'ai jamais vu. Il ne fut jamais réédité. Il est devenu très rare.

Les vers avaient été recueillis par Marc' Antonio Passero et publiés par les soins de Dolce.

Libro ottavo. — Du libro settimo on passe au libro nono avec le volume cité plus bas. L'éditeur du libro nono considéra comme étant le libro ottavo un recueil publié entre 1556 et 1560, mais on ne sait lequel : peut-être les Rime delle virtuosissime donne (Lucca, per V. Busdrago, 1559); peut-être les Fiori de Ruscelli (1558), dont je parle plus bas ; peut-être : De le Rime di diversi eccellentissimi Autori Nuovamente raccolte. Libro primo. In Lucca, per V. Busdrago. MDLVI.

Libro nono. — Rime di diversi autori eccellentissimi. Libro nono. In Cremona, per Vincenzo Conti. 1560.

Je n'ai pas vu ce recueil. — Depuis 1553 la vogue était passée à d'autres anthologies et avait abandonné celles qui continuaient la série des *Rime di diversi*.

II. RIME SCELTE OU RECUEIL DE DOLCE

Primo volume. — Dès 1553, l'éditeur Giolito, voyant se multiplier les anthologies, comprit qu'il fallait faire un choix dans ces choix, cueillir dans ces anthologies la matière d'une anthologie plus intéressante. Dolce fut chargé de ce soin et il publia le volume suivant, qui fut dédié à Vincenzo Ritio, secrétaire de la seigneurie de Venise :

Rime di diversi eccellenti autori raccolte dai libri da noi altre volte impressi tra le quali se leggono molte non piu vedute. In Vinegia appresso Gabriel Giolito de Ferrari et fratelli. MDLIII.

Réédité en 1556. Même titre avec des variantes insi-

gnifiantes. Cette réimpression est dans la collection Vaganay.

Dans la 3e édition, ce recueil prend définitivement ce titre : Il primo volume delle Rime scelte da diversi autori, di nuovo corrette et ristampate. In Vinegia appresso Gabriel Giolito de' Ferrari. M.D LXIII. — J'en ai vu une copie avec la date de 1565. — Réimpression en 1586; copies de cette réimpression en 1587, 1588, 1589, 1590.

Secondo volume. — Il secondo volume delle Rime scelte da diversi eccelenti autori, novamente mandato in luce. Al. nobiliss. S. David Imperiale. In Vinegia. Appresso Gabriel Giolito de Ferrari. M D LXIII.

Copies de cette édition en 1564, 1565, 1566. Réimpression en 1586. Copies de la réimpression en 1587, 1588, 1590.

Le secondo volume, très important dans l'histoire de la préciosité, a été une des sources principales de Desportes et de ses contemporains. Ils ont certainement connu aussi le primo volume: mais les vers publiés dans celui-ci se trouvant aussi pour la plupart dans d'autres anthologies connues de nos pétrarquistes, il est difficile de dire dans quel recueil ils ont pris telle et telle pièce.

III. RECUEIL D'ATANAGI

De le Rime di diversi nobili poeti Toscani raccolte da M. Dionigi Atanagi, libro primo. In Venetia, appresso Lodovico Avanzo. M D LXV.

De le rime di diversi nobili poeti Toscani raccolte da M. Dionigi Atanagi, libro secondo. In Venetia, appresso Lodovico Avanzo. M.D.LXV.

On trouve généralement ces deux livres reliés ensemble.

— Desportes a tiré quelques pièces de ce recueil, où furent publiés les premiers vers de Torquato Tasso, notamment un sonnet traduit par Desportes (*Cléonice*, 3).

IV. FIORI DE RUSCELLI

I fiori delle Rime de' Poeti illustri, nuovamente raccolti et ordinati da Girolamo Ruscelli. In Venetia, per Giovan Battista et Melchior Sessa fratelli. 1558.

Réédition en 1569, puis en 1579.

Anthologie très importante. Elle consacra la réputation d'Angelo di Costanzo et celle de Tansillo. Desportes semble ne l'avoir connue que par la troisième édition, celle de 1579. Mais à partir de cette date, les Fiori devinrent la principale de ses sources.

V. RECUEIL DE STANZE

Prima parte. – Stanze di diversi illustri poeti, raccolte da M. Lodovico Dolce, a comodita et utile degli studiosi della Lingua Thoscana. In Vinegia appresso Gabriel Giolito de Ferrari. MDLIII.

Deuxième édition à une date que je n'ai pu fixer. Troisième en 1558. Quatrième en 1563. Giolito ayant publié alors, par les soins de Terminio, une seconda parte de *stanze*, Dolce intitula ainsi son recueil :

Prima parte delle Stanze di diversi illust. poeti, raccolte da M. Lodovico Dolce, a comodita et utile degli studiosi della Lingua Thoscana. Nuovamente ristampate et con diligentia reviste et corrette. In Vinegia appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, M.DLXIII.

Réimpressions en 1569, 1580, 1590.

Seconda parte. — La Seconda parte delle Stanze di diversi autori, Novamente mandata in luce. Alla nobiliss. Signora Camilla Imperiale. In Vinegia appresso Gabriel Giolito de' Ferrari. MDLXIII.

Réimpressions en 1572, 1580, 1589.

Ces deux recueils de *stanze* ont été utilisés par Desportes et son école. Ils ont eu beaucoup de succès et ont contribué à répandre chez nous, à la fin du XVIe siècle, la vogue de la stance.

Il y eut au XVIe siècle, en Italie, d'autres anthologies plus ou moins intéressantes: les Rime des dames illustres à Lucques en 1559, les Rime des poètes de Brescia à Venise en 1554, les sonnets des Académiciens de Milan en 1548, les Rime des Académiciens de Palerme en 1571, etc. Mais il est fort douteux que nos pétrarquistes aient connu ces recueils.

INDEX ALPHABÉTIQUE

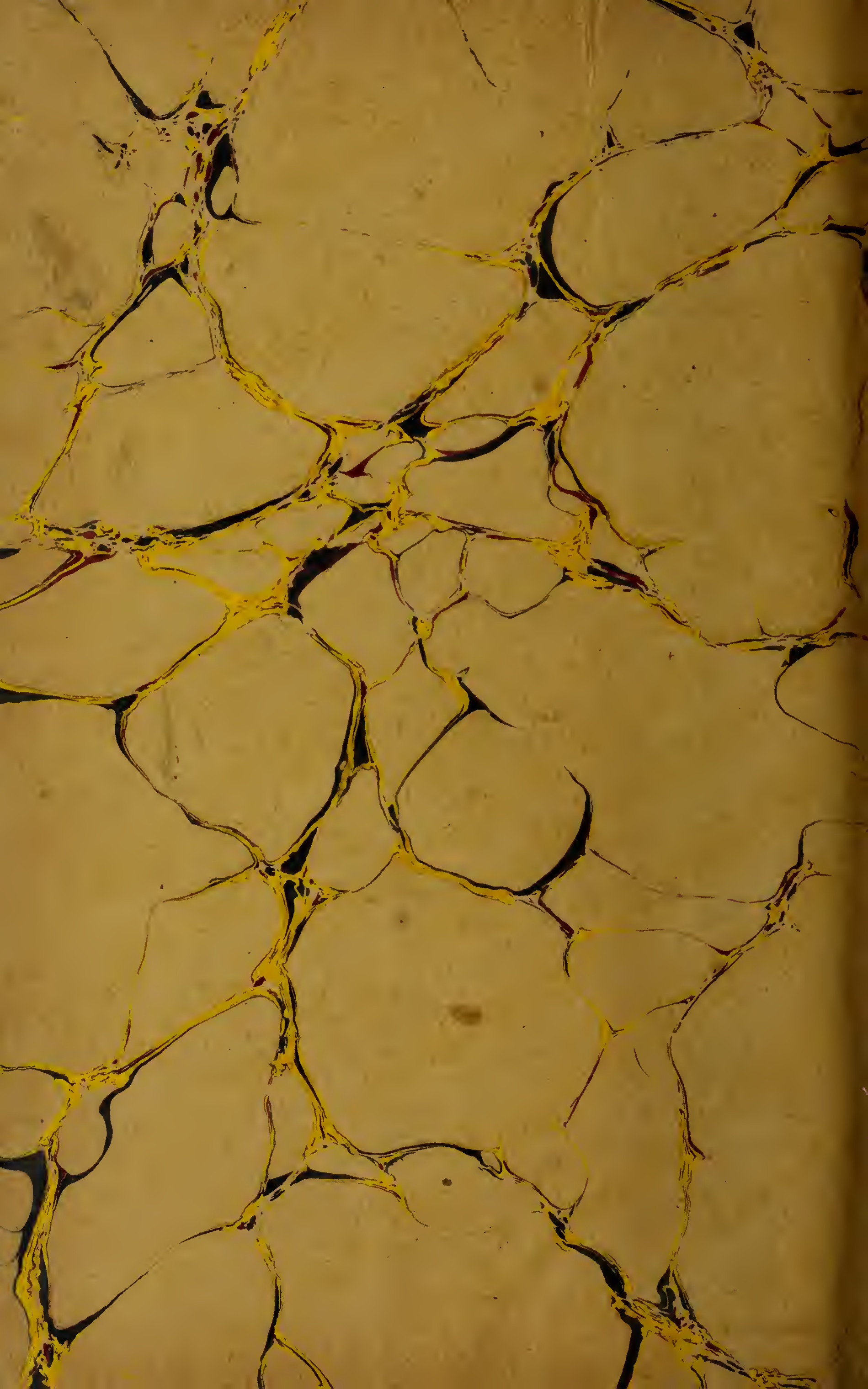
DES NOMS D'AUTEURS CITÉS DANS LE VOLUME

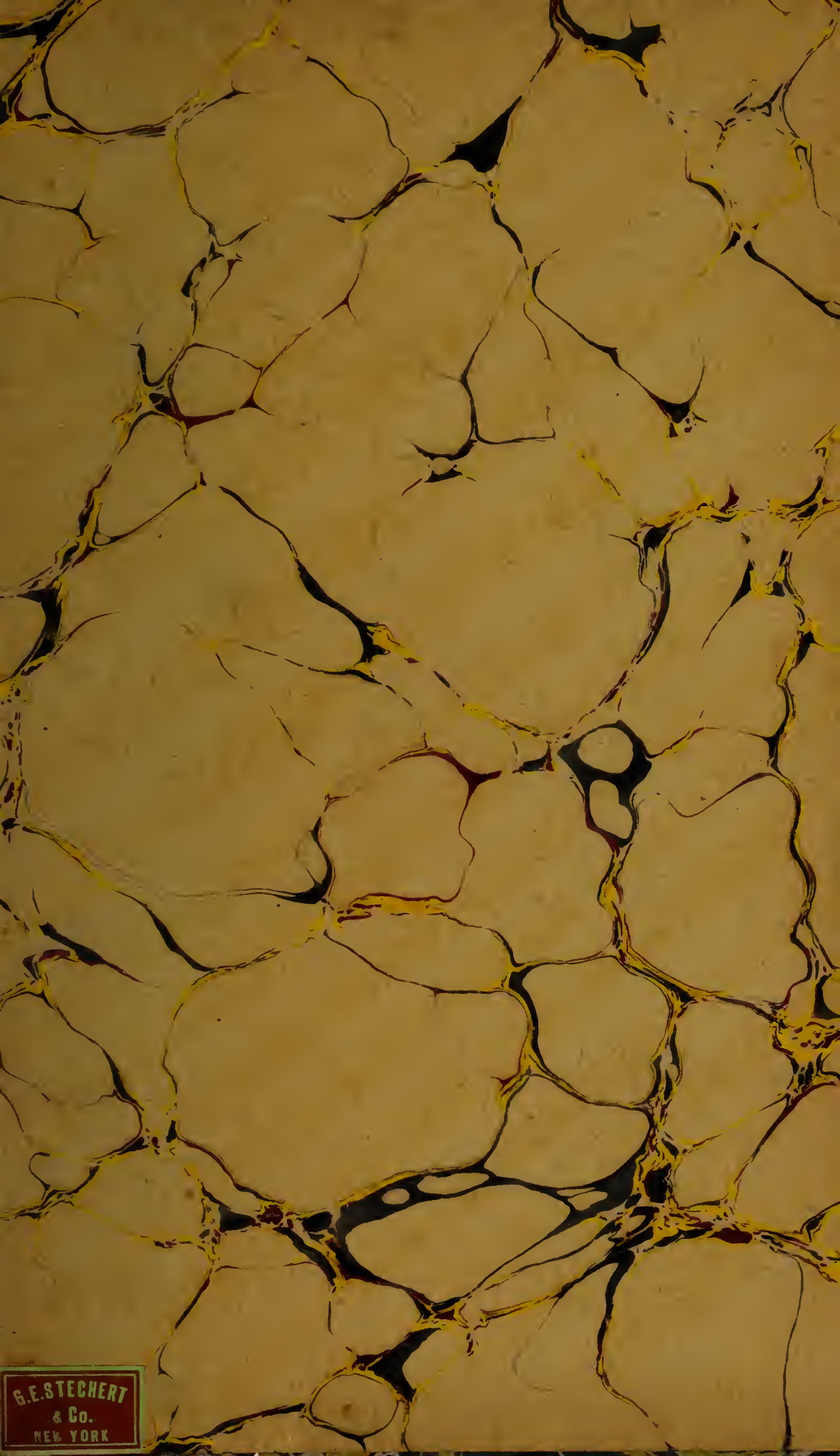
TABLE ANALYTIQUE DES MATIÈRES

CHAPITRE II. — **A l'école de Bembo et des bembistes.**

CHAPITRE III. — Le retour à la préciosité du quattrocento.

CHAPITRE IV. — **Le lyrisme chrétien chez les pétrarquistes français du XVI[e] siècle.**




G.E.STECHERT
& Co.
NEW YORK

